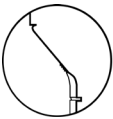




VIAGEM A OUTRO *ORIENTE*
por entre lugares de silêncio, um mapa.

VIAGEM A OUTRO *ORIENTE* *por entre lugares de silêncio, um mapa.*

RICARDO LEITÃO



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

Nota à edição:

A presente dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico, por decisão do autor.

As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre.

Os poemas referentes a cada separador de capítulo foram escritos pelo autor durante a viagem ao sudeste asiático, em 2013.

VIAGEM A OUTRO ORIENTE
por entre lugares de silêncio, um mapa.

Ricardo Leitão

—
Orientador:

Professora Doutora Madalena Pinto da Silva

*À memória dos meus avós,
que me foram sendo retirados
durante a viagem*

*Cidade que aperto, batendo as asas – ela –
no ar do mapa. E que aperto
contra quanto, estremecendo em mim com folhas,
escrevo no mundo.
Que aperto com o amor sombrio contra
mim: peixes de grande velocidade,
letra monumental descoberta entre poeiras.
E que eu amo lentamente até ao fim
da tábua por onde escorre
em silêncio aplainado noutra cor:
como uma pêra voando,
um girassol do mundo.*

-Herberto Helder (1930-2015)

agradecimentos

Escrever é um processo moroso. Dói por vezes, uma por uma, *arrancar as palavras de um poço fundo*. Durante a viagem que é a escrita, contei com o apoio activo de um grande número de pessoas, algumas facilmente identificáveis e às quais agradecerei particularmente o envolvimento, e outras cujo contributo teria facilmente caído no esquecimento e que por isso gostaria também de salientar. É a esses que me dirijo primeiro, aqueles ao ombro dos quais me coloquei inúmeras vezes, viajantes magníficos ou, simplesmente, homens e mulheres magníficos, porque claramente cientes da sua mensagem e das suas convicções. Agradeço assim aos mestres, aos sábios, aos filósofos, aos poetas, aos músicos, que vivos ou mortos, conhecidos ou desconhecidos, foram sempre uma voz presente e constante ao longo desta longa jornada; por tudo aquilo que me segredaram, que me fizeram querer tactear e tantas vezes levantar o véu, e sem cujos escritos os meus escritos nada seriam.

À minha família devo tudo.

À Professora Madalena, estou profundamente grato por se ter transformado num farol tão brilhante desde os tempos de Carlos Ramos, pela sua sensibilidade e pela partilha de tantas memórias e poemas.

Ao Helder, pelo mês e pico de retiro que me proporcionou numa casa que foi minha e à qual devo parte do meu crescimento; por tudo o que me deu a ver através dos seus olhos, pelos *pequenos deuses de metal* que me fez questionar, pela arte, pela música, pelo vinho maduro.

A Cyril Ros, a Pijika Pumketkao e a Mirabelle Croizier, agradeço a oportunidade de ter viajado pelo sudeste asiático e aprendido muito mais do que apenas arquitectura; à Clio, ao Amir, ao Andrés, à Marie, à Mathilde e ao Ice, agradeço o facto de terem tornado essa jornada muito mais fácil, enchendo-me de recordações de amizade e partilha.

Pela amizade incalculável e pela partilha de tanto, agradeço ao Mário e ao Matteo o terem tornado Paris uma *casa* ainda mais brilhante.

A Juan Palomar e a Jorge Aviña agradeço, reconhecido, a partilha de memórias antigas e de um conhecimento genuíno acerca da beleza e da *sencillez* que revestem a arquitectura e a poesia dos grandes mestres que carregaram ao peito a essência do México. À Gina e à Izol, agradeço o inestimável abraço e o cuidado que tiveram em fazer-nos sentir sempre em casa. Estou grato à Maria Brito, com quem tenho o prazer de escrever a quatro mãos, pela sua capacidade de liderança e, acima de tudo, pela transmissão convicta e enérgica da sua paixão pela vida e pelo mundo. A todos os que fizeram de Mazatlán um verdadeiro lugar de celebração da vida, da arquitectura e da amizade, dos quais saliento Jesus Cinco, Dani Laredo, Fernando Maytorena, Erick Perez, Etienne Falk, Mercedes Wiley, David Escobar e Giancarlo Cataldi, agradeço a amizade e o espírito com que nos receberam – com todos eles aprendi que a capacidade de abrimos o nosso coração a estranhos é um dos mais belos dons.

Pela forma sempre empenhada e por terem feito da biblioteca um dos lugares em que melhor me senti na FAUP, agradeço a estima ao Nuno, à Susete, ao Pedro, ao sr. Anizio e, especialmente, à D. Conceição e à Sofia.

Pelo exemplo que sempre constituíram, pela amizade e pelo aconselhamento ao longo de todos estes anos, estou grato ao Quim, ao Nuno e ao Hugo.

Aos meus amigos, que de formas tão distintas contribuíram para a construção desta dissertação e que sempre foram uma fonte inesgotável de paciência, entrega e diálogo, designadamente os companheiros de viagem Diogo, Margarida, Ricardo e Alice, os companheiros de associativismo e muito mais, Toni, Filipa, Meg, Sara, Joana, David, André, Diogo e Zé, e aos amigos *Lumière*, pelas inúmeras tertúlias. Pela música que nos une e pelo forte alicerce que sempre foram, agradeço do fundo do coração ao Chico, ao Pedro, ao Belo, ao David, aos Nunos, ao Ricardo, ao Zé e ao Lia.

À Rita, que sinto conhecer desde sempre e a quem devo mais do que conseguiria escrever, já que *por cá estares, os meus olhos fitam mais demoradamente a vida e as coisas, sobretudo a vida.*

resumo

‘Viagem a outro Oriente’ tem em vista o aprofundamento do estudo da temática da viagem como meio de compreensão da arquitectura, do mundo e da vida. É nosso objectivo encarar a viagem como entrega total a uma deambulação planetária de observação crítica, tornando-a um instrumento operativo ao serviço da disciplina da Arquitectura.

Viajar constitui uma acção decisiva para o desenvolvimento de um mapa mental nutrido de imagens, cujas fontes directas e mais valiosas são aquelas que a arquitectura, aquando a sua experimentação, fornece aos nossos sentidos. É sob a extensão desse mapa do subconsciente que nos debruçaremos sobre os temas e as consequências das viagens efectuadas por alguns mestres viajantes, de modo a compreender as suas experiências de viagem como motor de transfiguração na expressão do seu pensamento. A construção desta narrativa rege-se por uma espinha dorsal que assenta sobre o que consideramos serem os três pilares indissociáveis à viagem: – *a partida, a jornada e o regresso.*

É sob esse referencial que procuraremos questionar a condensação dos significados que revestem os diversos espaços percorridos ao longo da nossa própria jornada, revisitando-a à luz de diferentes retinas, de modo a que nos seja possível compreender os *lugares de silêncio* pelos quais nos foi possível estabelecer múltiplas viagens dentro da própria viagem.

abstract

'Journey to another East' aims to leverage travelling in order to understand architecture, the world and life. We consider that travelling is to wander over the planet while observing it critically, which makes it a potential operational instrument at Architecture's service.

To travel is crucial for the development of a mental map full of images, which's most valuable and direct sources are those that architecture, when in action, provides to our senses. It is based on this subconscious map, that we explore the themes and the steps taken by some of the travelling masters, in a way to understand their journey experience as a transformative engine of their thought process. The construction of this narrative is ruled by a structure that sits on what we consider the main pillars inseparable to travelling:

– *the departure, the journey and the return.*

It is under this argument that we try to challenge the understanding of the different spaces visited throughout our own journey. By revisiting them with different lenses we are allowing ourselves to create meaning in *spaces of silence* – spaces where we are given the opportunity to embrace multiple journeys inside the journey itself.

résumé

‘Voyage à un autre Orient’, veut l’approfondissement de l’étude du sujet du voyage comme une moyenne de compréhension de l’architecture, du monde et de la vie. Le notre bilan c’est lequel de faire face au voyage avec une totale livraison à déambulation planétaire d’observation critique, la recréant comme un instrument opératif au service de l’Architecture.

Voyager c’est une action décisive pour le développement d’une carte mentale nourrie par des images, dont les sources directes et plus valables sont lesquelles que l’architecture, pendant son expérimentation, fournit à nos raisons. C’est sous l’extension de cette carte du subconscient, qu’on se penche sur les sujets et les conséquences des voyages faits par certains des maîtres voyageurs, de façon à comprendre ses expériences de voyage comme un moteur de transfiguration dans l’expression de sa pensée.

La construction de cette narration s’organise par une épine dorsale qui repose sur qu’on considère les trois piliers inséparables au voyage:

– le départ, le voyage et le retour.

C’est sous ce référentiel qu’on interroge la condensation des signifiés qui revêtent les divers espaces parcouru pendant la notre propre voyage, en la revisitant à la lumière des différentes rétines, de façon à rendre possible la compréhension des *lieux du silence* par lesquels il a été possible d’établir les multiples voyages dedans la propre voyage.

sumário:

	agradecimentos	
	resumo abstract resumé	
0.	nota prévia,	
	<i>a terra e os olhos</i>	25
1.	um sentido de alteridade,	
	<i>sobre a ânsia, a busca e o olhar.</i>	39
2.	sair de casa,	
	<i>ao ombro de viajantes magníficos</i>	59
3.	por entre lugares de silêncio,	121
	<i>do tempo, da aura e do vestígio: Roma</i>	123
	<i>da poética e da ruína: Acrópole</i>	135
	<i>do corpo como unidade de medida: Angkor Wat</i>	141
	<i>da matéria e do imaterial: Chiang Mai</i>	153
	<i>da luz e da sua ausência: La Tourette</i>	161
	<i>da revolução e da cor: Mazatlán</i>	169
4.	memória e esquecimento	189
5.	um eterno motivo,	
	<i>o ofício da arquitectura e a arquitectura como ofício.</i>	219
	bibliografia	243
	iconografia	247

*a luz vem dos fundos,
o enigma nos olhos dos cães que bebem
das pedras.*

*há a tentação de ensaiar o dom,
de beber também da fuligem dos muros,
firmar a paralisia dos corpos.*

*as varas e os braços erguidos,
um desvio tangencial.*



viagem arquitetura vida
sentimento emoção família
peregrinação infância percepção
sonho realidade transfiguração
criação ânsia metamorfose pe
experiência espiritualismo
silêncio escola contradi
aparecimento perecimento
pedagogia presente sociedade mat
construção decantação arte image
ritmo beleza estranheza t
estrutura vísceras esqueleto
abertura território lugar natureza
ordem desordem medo desespero
nervosismo saudade esper
aleatoriedade dúvida conteúdo reves
generosidade simplicidade senti
linguagem intersecção circun





felicidade pensamento metáfora amor
símbolo fruição nascimento filosofia
inspiração adolescência artisticidade
utopia relação ilusão consciência
serenidade memória verdade conhecimento
modelo reflexão adoção complexidade
ação descoberta exceção busca regra
passado forma textura cor atmosfera
materialidade literatura futuro história
sem som movimento composição harmonia
temperatura corpo membro interioridade
centralidade tensão escala paisagem
filtro artifício acesso hierarquia
ânimo curiosidade alegria excitação
ança absurdo ofício escolha critério
stimento certeza dilema paz pertença
do profundidade interpretação ruptura
stância projecto transparência poesia





0. nota prévia:
a terra e os olhos

*A inspiração move-me a falar de formas moldadas a corpos
novos: deuses (sim! Vós que tudo podeis!)
inspirai-me também a este projecto desde os confins da Terra
para que seja capaz de erigir o meu canto
aos meus e à minha época.¹*

*

Em 1987, Yves Simon quis assegurar-se de que após Cervantes, Balzac, Stendhal, Proust, Joyce, Musil e Kafka, que haviam feito o Homem *encontrar novas selvas*, também ele era capaz de dar continuidade ao imaginário sob o qual crescera e se desenvolvera. É sobre esta grande mesa que decide criar um nómada errante, um viajante magnífico que parte à descoberta dos três lugares que, segundo ele, mudaram o curso da História: o lago Turkana no Quênia, onde tomou pela primeira vez a posição vertical a criatura que, cessando de pertencer ao mundo animal, se aprumou a fim de inaugurar um novo ciclo do reino do Homem; Hiroxima no Japão, onde a morte descera do céu e pela primeira vez o Homem descobriu que podia destruir a Humanidade e aniquilar atomicamente todo o universo; o Cabo Kennedy nos Estados Unidos da América, de onde partiram em 1969 três astronautas americanos a bordo do satélite *Apollo II*, com o intuito de penetrarem no desconhecido e tornarem realidade o, até então, sonho de caminhar pela primeira vez num objecto celeste que não a Terra.

Talvez seja este o motivo transversal à maioria das viagens – *a busca incessante por respostas*. Em agosto de 2013, eu próprio parti rumo a uma experiência de intercâmbio na *École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville*. Em setembro fui questionado sobre a

1. KIKUCHI, Shunkichi;
«A view of Hiroshima from Higi-Yama», Collection Japanese, 1945.

¹ OVÍDIO; *Metamorfosis* (introd. Antonio Ramirez de Verger), Madrid, Alianza, 1995 - tradução livre do autor.



possibilidade de integrar o estúdio de projecto do arquitecto cambojano Cyril Ros e da arquitecta tailandesa Pijika Pumketkao. *Não hesitei*. Em outubro começava a frequentar as aulas de teoria da arquitectura e cultura asiáticas, que acabariam por ser uma espécie de preâmbulo do que nos esperava a oriente, em Chiang Mai. Finalmente, a 28 de novembro partia tendo em Bangucoque o primeiro destino de uma longa jornada de estudos pelo sudeste asiático.

Ao longo da viagem, a minha visão e distanciamento crítico relativamente às disciplinas que compõem o vasto campo da Arquitectura foram profundamente influenciadas pelo que vi. O meu *regresso* constitui agora o que pretendo que seja uma reflexão profunda sobre o papel que as viagens desempenham na formação do *eu*, entregando-me agora a explorar as inúmeras faces que dão forma ao poliedro que a vida se encarrega de colocar nas nossas mãos para que o manuseemos e possamos transfigurar à nossa imagem, tornando-o nosso.

O *tempo*, a *arquitectura* e o *pensamento* serão matérias passivas de serem transformadas à luz deste poliedro, que à semelhança dos livros perfeitos referidos por António Lobo Antunes deverá ser revestido com espelhos, de modo a que de cada vez que o olhemos, possamos rever nas suas faces uma porção de nós próprios.²

Em boa verdade, a viagem é o acontecimento no qual a realidade se faz presente em todos os nossos sentidos, apurando-lhes a consciência de que viajar é também envolvermo-nos sem pudor na vida do *Outro*, imaginando os seus momentos através do nosso olhar. Defendemos a cabal ideia que aponta os arquitectos viajantes como sendo este *Outro*, caminhamos no sentido de explorar os seus escritos, os seus desenhos e fotografias, movimentamo-nos entre o limiar do que foram as suas

2. BISCHOF, Werner;
«*Playing criss cross*», Holanda,
1945.

² LOBO ANTUNES, António; in *Pessoal e Transmissível*, entrevistado por Carlos Vaz Marques; TSF, Novembro de 2006.



observações e que ensinamentos terão colhido desses *objectos tenazmente presentes, que emprestam sem generosidade a sua aparência à natureza e que se fingem parte dela* – volumes expectantes prontos a serem talhados pelo tempo.

*Uma mesma nuvem, no céu, é um conjunto de formas cambiantes; quiçá os romanos apenas viam nelas mau presságio dos deuses, como se fossem um telégrafo divino. Quando o homem medieval a imaginava, via nela a sua própria alma. Leonardo via figuras humanas e coisas, como tentando já deslindar que por detrás do visível, há sempre algo escondido pronto a ser descoberto. Para os seus contemporâneos do Norte, todavia, uma nuvem era apenas uma nuvem e estudavam-na como sendo apenas um fenómeno da natureza.*³

Sobre a arte de ver, já Aldo Rossi havia referido que a sua mais importante educação formal havia sido a *observação*, adiantando que esta acabaria sempre por transformar em memórias aquilo que via, e que com o passar do tempo tudo o que havia observado lhe parecia disposto em fila, como um conjunto de operativas ferramentas prontas a serem utilizadas, organizadas em forma de lista ou herbário, aguardando constantes revisitações e reconfigurações consoante a pertinência de serem convocadas. É neste sentido que as viagens constituem talvez uma das maiores fontes de memórias que o arquitecto tem à sua disposição aquando o acto de criação, uma vez que o conhecimento em arquitectura integra necessariamente uma aproximação ao espaço construído e a consequente apreensão dos seus valores através da ferramenta por excelência que constituem os nossos sentidos.

A pessoa que parte em viagem não é a mesma pessoa que regressa, e não apenas porque viu, aprendeu e experienciou coisas novas,

3. ROSSI, Aldo;
«Teatro del Mondo», Veneza, 1979.

³ MANSILLA, Luis; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Colección Arquíthesis, nº10, Fundación Caja de Arquitectos, 2002, (p. 11 - tradução livre do autor).



*não apenas porque viu um mundo até então desconhecido, mas porque na realidade a viagem plasmou os contornos da sua existência. Como sustém Bruce Chatwin, de facto, a viagem não só abre a mente - dá-lhe forma. Quando tomamos a decisão de viajar, fazemo-lo por nós próprios, para nos descobrirmos diferentes e nos reencontrarmos com a nossa essência. O primeiro passo no sentido de um eu mais independente e autêntico é a decisão de partir: uma decisão tomada como resposta a uma necessidade interior ou a um sonho.*⁴

O viajante, e em particular um arquitecto viajante, encontra-se frequentemente a imaginar para além do existente, alargando o seu campo de pensamento, medindo e comparando com o intuito de compreender a relação entre as coisas, num constante trânsito voraz entre o concreto e o abstracto. E se André Malraux abre o seu *As vozes do silêncio* afirmando que *um crucifixo românico não foi, a princípio, uma escultura, a Madona de Cimabue não foi um quadro, nem mesmo a Palas Ateneia de Fídias foi uma estátua*⁵, também nós poderemos ter o atrevimento de afirmar que o Indian Institute of Management em Ahmedabad possa ter sido, no princípio, o desenho a pastel que Louis Kahn faz do Baptistério de Siena em 1951, no qual denota já um profundo interesse no espaço intersticial que penetra em tensão a volumetria pura das formas.

*A essência do começo é o mais bonito de qualquer momento em qualquer coisa. Porque é no começo que está a alma para tudo aquilo que se segue. Uma coisa não pode começar a não ser que contenha tudo o que dela pode resultar. É essa a especificidade do começo, de outra forma não pode ser começo - é um falso começo.*⁶

4. JARNOUX, Maurice;
«Andre Malraux chez lui», 1953.

⁴ BERTOLINI, Federico; *Viaggio ed Identità*, disponível em www.federicobertolini.it - tradução livre do autor.

⁵ MALRAUX, André; *As vozes do silêncio*, (trad. José Júlio Andrade dos Santos, Edição Livros do Brasil, Lisboa, 1988.

⁶ PALLASMAA, Juhani; *Louis I Kahn, New frontiers in architecture: CIAM in Otterlo, 1959*. Citado por Juhani Pallasmaa in *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*, (p. 114/115 - tradução livre do autor).



Tal qual a espinha dorsal definidora da estrutura de uma viagem –
a partida, a jornada, o regresso
– a luz alquímica que guiou o nosso pensamento encontra-se umbilicalmente referenciada nessa estrutura, ciente de que a vida constitui, talvez, a metáfora maior no auxílio à construção de uma genuína e sólida ponte para o tema. Nascemos aquando a partida, crescemos durante a travessia e finalmente cedemos à pega serena da morte encerrando, ou não, o turbilhão cíclico de que se veste o tempo. Numa primeira instância – *a da partida* – assumimos o trilho que nos fez desenvolver uma aproximação ao sentido filosófico de alteridade e de que modo o acto de viajar constitui uma influência crucial no desenvolvimento do *eu*; porque convictos de que o passado constitui um instrumento essencial à construção do presente, colocamo-nos sobre o ombro de viajantes magníficos, tentando a partir do conhecimento do que foi o contexto das suas viagens, compreender a nossa própria viagem.

A jornada ganha forma moldando-se a partir da silhueta do caderno de viagem – o objecto de registo quotidiano que estrutura o ritmo da passagem dos dias, destapando e entrevendo o fenómeno de experimentação constante que é a arte de viajar. O seu conteúdo constitui uma confissão íntima do que foi a apreensão de cada lugar, concretizado sob a forma de uma narrativa escrita, desenhada e fotografada.

5. BASILICO, Gabriele;
«Capadocia», Turquia, 1970.

Memória e esquecimento simboliza o primeiro passo para o *regresso*; apoiando-se no referencial que estas duas ferramentas cognitivas representam, é no acto de regressar que procuramos o distanciamento suficiente face ao diário de viagem e tudo o que as suas páginas encerram, num ensaio sob a luz da disciplina da Arquitectura que nos permita compreender o amadurecimento geral das ideias que o incorporam.

O reconhecimento da arquitectura como um *ofício poético* encontra lugar no derradeiro capítulo – *um eterno motivo* – materializado sob a forma de um poema contínuo que encontra num tom de fuga e perseguição o lugar para o questionamento do acto criativo; arquitectura, vida e poesia



confundem-se aqui num sinuoso percurso que, também ele, confunde as palavras por outros escritas com as nossas próprias palavras, de modo a que a uma só voz possam ser escutados o que julgamos ser alguns dos silêncios mais eloquentes na validação da prática arquitectónica.

*O primeiro acto antiquíssimo da arquitectura não é o refúgio na caverna, na tenda ou a construção da cabana, mas o acto de colocar uma pedra no solo, de o nomear e distinguir, habitando-o: o acto da transformação da geografia em história dos diferentes lugares.*⁷

A pedra que agora erguemos é da mesma família da pedra colocada no solo e contada por Gregotti como o primeiro acto revelador da criação arquitectónica. Uma pedra pesada, densa, imperfeita; uma pedra colhida num lugar sem nome, de um país também ele sem nome e cujo sentido não é mais do que o devolver os nossos olhos à compreensão de outros lugares e de outros países.

*Movendo-se entre o espaço e o tempo, a viagem não é mais do que a História que nos plagia; é a dilatação da pupila que ilumina o espaço e onde encontramos o desconhecido revestido de intimidade.*⁸

A verdade é que hoje, tantos anos mais tarde, é como se assumisse ter sido eu – debaixo de uma nuvem imaginada por Leonardo nos céus de Siracusa⁹ – a alma feliz que encontrou tombado na calçada o volume gasto de *Metamorfosis*, que segredou outrora ao ouvido de Luis Mansilla as palavras sábias de Ovídio, e que se revela agora perante o meu olhar um objecto a transfigurar ao longo desta viagem.

6. HERVÉ, Lucien;
«La main de Le Corbusier avec une
galeto», Cap Martin, 1951.

⁷ GREGOTTI, Vittorio; [cit. por] FRAMPTON, Kenneth; “La arquitetura mundial y la práctica reflexiva”, in *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. Jorge Sainz, 11ª ed., Barcelona : Gustavo Gili, 2002, (p.335 - tradução livre do autor).

⁸ MANSILLA, Luis; [op. cit], (p.13 - tradução livre do autor).

⁹ Durante a sua viagem a Itália, Luis Mansilla terá perdido o seu exemplar de *Metamorfosis* em Siracusa, algures junto à Orelha de Dionísio.

*lá fora são as ruas
fendas primitivas.*

*cá dentro sou a invenção abrupta da terra,
estrangeiro e livre
a sombra de um equinócio breve.*

*e eu fui anjos e espelhos
e árvores sem nome
enquanto ardiam os pântanos
o verbo plantado ali,
pedra entre os lírios.*



1. um sentido de alteridade, sobre a ânsia, a busca e o olhar.

Três dias de parto e o filho não saía:

— Tá preso. O pretinho tá preso — dizia o homem.

Ele vinha de um rancho perdido nos campos.

E o médico foi até lá.

Maleta na mão, debaixo de um sol do meio-dia, o médico andou até ao lugar remoto, aquela solidão onde tudo parecia coisa do cruel destino; chegou e viu.

Depois o homem contou a história a Glória Galván:

- A mulher estava nas últimas, mas ainda arfava e suave e estava com os olhos muito abertos. Eu não tinha experiência em coisas assim. Eu tremia, estava sem ideia do que fazer. E nisto, quando levantei o cobertor, vi um braço pequenino aparecer entre as pernas abertas da mulher.

O médico percebeu que o homem tinha estado a puxar.

O bracinho estava esfolado e sem vida, um retalho sujo de sangue seco, e o médico pensou:

-Não se pode fazer mais nada.

No entanto, sabe-se lá porquê, acariciou-o. Roçou com o dedo aquela coisa inerte e ao chegar à mãozinha, de repente esta fechou-se e apertou o seu dedo com força.

Então o médico pediu que alguém fervesse água e arregaçou as mangas da camisa.¹⁰

7. BOISSONNAS, Frédéric;
«Exercices de rythmique de
Dalcroze», 1913.

“O parto”, que dá nome a este texto de Eduardo Galeano, é talvez o instante em que somos pela primeira vez confrontados com a realidade do mundo tangível. O nascimento revela-se a circunstância que inaugura

¹⁰ GALEANO, Eduardo; “El parto”, in *El libro de los abrazos*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., (p.210 - tradução livre do autor).



o nosso sentido de alteridade, delineando a tábua rasa sobre a qual iniciaremos o moroso processo de edificação do *eu*. Partimos crianças: interdependentes, sedentos de diálogo e compreensão de um mundo novo e dos seus enigmas. Habitamos a virgindade dos lugares nos quais tocamos pela primeira vez os cenários que velozmente vão munindo o nosso *atlas primeiro*, a partir das memórias do qual nos edificamos.

*Desse tempo em que se permanece criança
durante milhares de anos,
trouxe comigo um cheiro a resina;
trouxe também os juncos vermelhos
que ladeiam a orla do silêncio,
neste quarto, agora habitado pelo vento;
trouxe ainda um olhar húmido
onde os pássaros perpetuam o céu.*¹¹

Enquanto estado, a alteridade obtém da relação entre o *eu* e o *outro* o ponto fundamental da sua substrução. A criança tem no espaço de brincadeira o seu primeiro contacto com a organização do espaço e a poética do habitar. A manipulação e desconstrução dos objectos que lhe são mais próximos é corolário da sua condição perante as circunstâncias que a envolvem, sendo a sua interacção com o *outro* a base das suas primeiras afinidades. Para uma mesma situação existem um sem-número de pontos de vista e abordagens, sendo que a individualidade do *eu* se constrói e sedimenta a partir da continuidade das suas escolhas e rejeições.

A infância é uma longa viagem. Já durante este período somos padecentes da ofensiva constante do meio em que nos movemos, vítimas de influências em cadeia por parte da sociedade e do *outro*; moldam-nos como a uma peça de barro, produtos mais ou menos referentes à comunidade em que vivemos, seres pertencentes à colectividade, incapazes de viver mentalmente longe do fenómeno latente às relações interpessoais.

8. BURRI, Rene;
«Le Corbusier's Unité d'habitation,
View from the bedroom balcony
onto the living area and the loggia»,
Marselha, 1959.

¹¹ ANDRADE, Eugénio de; *Poemas 1945-1965*, Lisboa, Portugália Ed., 1966, (p. 111).



Quando eu ia pelos meus nove anos, dei por mim a entrar [...] no bosque; era manifesto que desse modo me isolava dos outros miúdos que brincavam à sua entrada, e depois de, durante algum tempo, ter percorrido essa paisagem tão minha conhecida, tomei subitamente consciência da minha solidão, não da solidão do meu corpo, mas da solidão da minha alma, quer dizer, soube subitamente que só o meu eu pensante era a autêntica realidade, enquanto tudo o resto, companheiros e árvores e animais, permanecia forçosamente num plano onírico e só por minha graça recebia realidade. Em resumo, eu tivera, de modo suficientemente terrível, a “experiência platônica”, a partir da qual deveria desenvolver-se toda a minha futura atitude na vida. Pois agora aparecia-me com absoluta necessidade a tarefa de criar uma nova realidade a partir da atmosfera onírica, de separar o real do irreal e conceder-lhe uma solidez existencial irrevogável “demonstrável”. O homem solitário [...] convertia-se subitamente pelo pensamento num “criador de mundo”, a saber, num filósofo platónico, para quem recriar uma vez mais o mundo pelo pensamento se tornava numa missão.¹²

A descoberta da consciência solitária do *eu* é contada por Hermann Broch como uma experiência mística na qual tudo o que o envolve – *companheiros, árvores e animais* – se situa num plano onírico ausente de si próprio e apenas por si próprio transformável. À luz da transmutação desta atmosfera imaterial, a criança de Broch penetra no desconhecido que o bosque encerra, decantando o real da existência e conferindo-lhe significado.

A entrada no *bosque* é, neste sentido, o manifesto expresso do início da sua condição de ser pensante e, por isso, um ser apto a prosseguir caminho, na viagem pela busca de dar forma ao informe.

9. ALMÁSY, Paul;
«Rééducation des mains
accidentées», Hungria, 1958.

¹² BROCH, Hermann; “*Autobiografia Psíquica*”, Losada, Buenos Aires, 2003.



É também junto à orla deste *bosque*, criado como a metáfora da viagem que a vida constitui, que José Tolentino Mendonça nos pretende situar no texto dramático «*O Estado do Bosque*». Quem é tentado a entrar neste bosque, fá-lo almejando os instintos de querer encontrar-se no percurso, sendo que a verdadeira metáfora geradora da intriga acontece quando, ironicamente, o único ser capaz de guiar as pessoas por entre os conflitos desta floresta é cego. John Wolf, um cego que conhece bem o percurso apesar de não ter completa noção do seu conhecimento, alerta mesmo que apenas *existe*, afirmando que *ser* é mesmo o único requisito para enveredar pelo caminho.

PETER - Qual é o sentido do trilho?

*JOHN WOLF - Não sei. Cada trilho conduz a mais do que um sentido.*¹³

As dúvidas do cego que conduz, são mesmo a essência da sua relação leal para com a vida, a fé e a existência; a teia de relações dos que querem atravessar consigo esta porção de *bosque* vai esclarecendo a importância do convívio entre os Homens para o apaziguamento da verdadeira cegueira e a definição do olhar que cada um tem perante a vida e o seu sentido. O peso de conferir à *viagem* que a vida constitui, não o carácter de perseguição mas o sentido de *fuga*, leva-nos assim a interpretar as regras a que a natureza está sujeita, e posteriormente a transfigurar também a nossa ideia de que o sentido de alteridade, apesar de se ir adensando através da sobreposição dessas regras, compreende que a nossa individualidade reside na capacidade de as subverter.

A minha relação com Barcelona é bem antiga; entre quarenta e cinco e cinquenta e poucos, em cada ano, o meu pai organizava um mês de férias em Espanha.

Alugava um carro, preparando cuidadosamente o itinerário,

10. ALMEIDA, Helena de; «*Tela habitada*», 1976.

¹³ MENDONÇA, José Tolentino; *O Estado do Bosque*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.



com o mesmo entusiasmo com que mais tarde o recordava. Pela minha parte, desde que me lembro encorajado a desenhar por um tio, para além disso, pouco dado às artes, interessava-me pelos museus e por aquelas perdidas sacristias onde de súbito, entre o pó, explodia um Greco (o meu tio oferecia-me coisas maravilhosas, lápis nº1, borrachas, caixas de aguarelas, cadernos de papel costaneira, depois Almaco, depois Whatman, ou Ingres ou Conté; cada melhoria de qualidade correspondia a uma promoção calculadamente decidida pelo meu tio que não sabia desenhar).

Não havia turistas nem auto-estradas; estávamos mais próximos das casas e das pessoas. A Espanha era pobre; devastada; por toda a parte o pó encobria a riqueza secular; pó da cor de Toledo, do Alcazar ao Tejo. O automóvel alugado pelo meu pai fazia grande sucesso; as pessoas juntavam-se para ver um modelo americano que não conheciam. A partir de meados de cinquenta deixámos de fazer férias em Espanha. Os preços haviam subido e o câmbio já não era favorável. O Hostal de Santiago, rodeado de autocarros franceses, assinalava os novos tempos.

O automóvel alugado já não causava espanto.

No ano destinado à Catalunha, como sempre, o meu pai estudou o que havia para ver: reunia a família à volta da grande mesa da sala de jantar e fazia planos.

O meu interesse dirigiu-se ao museu de Vich e a Gaudí. Pouco me interessava a arquitectura; mas aquela parecia escultura, ou pintura, ou assim era.

Na primeira noite - chegamos tarde - fui com o meu irmão olhar a Sagrada Família. Estava escuro e sentimos medo. Ninguém nas ruas. Mas nas Ramblas havia animação e o habitual desfile de gente, como em todas as cidades e aldeias de Espanha.

Apercebi-me no dia seguinte, de que as estranhas esculturas

11. SCIANNA, Ferdinando;
«Barcelona: fashion story»,
Espanha, 1992.



eram feitas do que existe em toda a parte: janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras; tudo bem funcional, adaptado às mãos e aos pés e aos cinco sentidos. Dentro da casa Milá senti-me em casa: nada era especial, a não ser na mágica qualidade. Não muito diferente das outras casas dos quarteirões bem alinhados, nas ruas arejadas onde apetecia passear; cruzando o dia inteiro, um após outro, os cunhais cortados a quarenta e cinco graus, os cunhais de espaços profundos que o Federico Correa, mais tarde, me faria conhecer.

Tive o primeiro pressentimento de que talvez a arquitectura me interessasse mais do que qualquer outra coisa; de que estava ao meu alcance; bastava pôr a dançar janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras. Senti o pulsar dos tubos de secção normal, dos fios de electricidade; e o movimento do ar através das paredes.

No regresso paramos para almoçar num restaurante dos arredores. Vi uma tabuleta que indicava: Colonia Güell. O meu pai estava cansado de arquitectura e de museus, mas acedeu a que eu fosse com o motorista “ali ao lado”. Quando voltamos acabavam de almoçar. O motorista estava com fome e zangado; o meu pai fingia que estava zangado; os meus olhos de quinze anos brilhavam. Costa Brava acima, a bênção do Mediterrâneo. (mais tarde passei por aqui a cem à hora, formosas auto-estradas, Coderch em dois segundos, uma cidade do Far-West feita de fachadas em madeira, entusiasmo, entusiasmo, o entusiasmo de que precisava; mãos, pés, cinco sentidos.)¹⁴

12. MAJOLI, Alex;
«La sagrada familia»,
Barcelona, Espanha 2006.

As viagens são um aspecto determinante no enraizamento da experiência e na colheita de conhecimento e de memórias aptos a sustentar o carácter da individualidade de cada *eu*. Os lugares que visitamos,

¹⁴ SIZA, Álvaro; “Barcelona”, *01 Textos*, Civilização Editora, 2009.



pertencentes a geografias variáveis, são uma constante fonte de questionamento dos dogmas estabelecidos *a priori* pela sociedade em que estamos inseridos e na qual quotidianamente nos movimentamos.

Tomando como exemplo o arquitecto Álvaro Siza, conseguimos interpretar através do texto “*Barcelona*” a sua mudança de atitude perante a disciplina da Arquitectura e o modo como a sua visão foi modificada após a sua viagem à Catalunha. O contexto do lugar, o medo sentido no primeiro dia perante a escuridão da silhueta da Sagrada Família e o contrastante carácter festivo e vivacidade transmitidos pelo canal das *ramblas*, bem como a expressão plástica dos materiais presentes nos edifícios, o forte acolhimento sentido na casa Milá e o súbito pressentimento de que, num rasgo, talvez a arquitectura lhe interessasse mais do que qualquer outra coisa, são anos mais tarde resgatados e reinterpretados por um Siza com outro sentido de maturidade, numa outra viagem *a cem à hora* pelas memórias desse tempo que, na estrutura do que é hoje o seu pensamento, lhe devolvem a ideia clara e sensível acerca do seu entusiasmo, que pela comunhão de *mãos, pés e cinco sentidos*, se traduz em arquitectura: a simplicidade no olhar de quem a cria fazendo os seus elementos dançarem entre si.

*O ambiente construído está longe de ser o único a influenciar o nosso sentido de identidade. Gestos e rituais, roupas e objectos, linguagem e muitos outros factores são de igual modo importantes. A arquitectura está, no entanto, a desempenhar um papel importante na redução ou fortalecimento de nosso sentido de identidade.*¹⁵

13. BEUYS, Joseph;
«*I Like America and America Likes Me*», E.U.A., 1974.

A interacção é uma das condições fundamentais para a compreensão da relação que o Homem estabelece com o espaço habitado, contendo em si as perguntas que cada um dos nossos sentidos efectua durante a apropriação.

¹⁵ MEISS, Pierre von; *Elements of Architecture – From form to place*, 6ª ed., E & FN Spon, London, 1994, (p.161).



Viajar é estimular essa interacção, multiplicando-lhe a intensidade porque revestindo-a de um carácter autêntico e imprevisível. A viagem tida como projecto constante, assume desde logo um carácter basilar na procura e edificação de um sentido de existência e de saber, complexificando-se enquanto discurso da perspectiva de um confronto de alteridades múltiplas e diferenciadas.

*Escrever é defender a solidão em que se está; é uma acção que brota somente de um isolamento afectivo, mas de um isolamento comunicável, em que, exactamente, pela distância de todas as coisas concretas, se torna possível um descobrimento de relações entre elas.*¹⁶

Tal como toda a prática artística, criar arquitectura assume-se como um acto solitário. No entanto, o arquitecto não pode entregar-se ao autismo de uma prática que, ao contrário de outras artes, procura responder a problemas, clientes e orçamentos concretos, enquadrando-se num determinado contexto geográfico e social. É sob esta óptica que a viagem cumpre uma função de distinto valor, já que permite ao arquitecto a exploração de uma realidade na qual vai enquadrar o produto final da sua prática, permitindo-lhe ainda ter uma percepção *in loco* acerca das propriedades que caracterizam os lugares, impossíveis de compreender fidedignamente através de meios que não os sentidos.

Não há um viver abstracto. Vida significa a fatalidade de realizar o projecto da existência que cada um é. Este projecto em que consiste o eu não é uma ideia ou plano ideado pelo homem e livremente escolhido. É anterior a todas as ideias que a sua inteligência forme, a todas as decisões da sua vontade. [...] A nossa vontade é livre de realizar ou não esse projecto vital que em definitivo somos, mas não pode corrigi-lo, mudá-lo, prescindir dele ou substituí-lo.

14. MUNARI, Bruno;
«Procura de comodidade numa
poltrona incómoda», 1950.

¹⁶ ZAMBRANO, Maria; *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, (p. 37).



*Somos inevitavelmente esse único personagem programático que necessita realizar-se. O mundo à volta ou o nosso carácter próprio facilitam ou dificultam-nos mais ou menos essa realização. A vida é constitutivamente um drama porque é a luta frenética com as coisas e ainda com o nosso próprio carácter, para conseguir de facto o que somos em projecto.*¹⁷

A arquitectura deixa-se relacionar, reage e interdepende de um conjunto de factores externos à disciplina e de indivíduos que a desconhecem, sendo que viajar é o melhor meio de que o arquitecto dispõe para fomentar a sua busca pela compreensão dos lugares, comprometendo-se com as suas dinâmicas e com o destinatário das suas obras – o *outro* – sendo a sua capacidade de deambulação e observação um factor decisivo no entendimento da definição dos espaços que pretende potenciar.

15. KERTÉSZ, André;
«Chairs of Champs-Élysées»,
Paris, 1931.

¹⁷ ORTEGA y GASSET, José, “Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes. El hombre interesante” Madrid: Revista de Occidente, 1933, (p. 3-4); [sublinhados, parciais, de Fernando Távora].

*dentro dos bosques
a confissão do veneno,
a rectidão nos olhos que choram
a secura dos búfalos.
e para quê perturbar a ordem deste
memorial de escombros,
se o vômito preso na garganta
sabe a saliva fresca?*

*não sei.
dizem que a aridez é um caminho estreito
de terra quente,
que nos leva sempre a casa.*



2. sair de casa, *ao ombro de viajantes magníficos.*

À porta da minha casa, quem vem bater?

Uma porta aberta, entramos

Uma porta fechada, um abismo

*O mundo bate do outro lado da minha porta.*¹⁸

A casa era o abrigo.

É de Álvaro Siza o retrato de uma casa afirmada como *o eu de cada um*¹⁹, pensada como *degrau de poucos centímetros para o mundo*, capaz, se necessário, de nos fazer escapar dele por instantes. A hora da partida chega: o tempo de deixarmos de ser donos da casa, o tempo de começarmos a ser donos do mundo, o tempo e a certeza de sermos, como diria Siza, cada vez mais *inquilinos dos dois*.

Sair de casa é ter a coragem de sair de nós próprios. *Partir* constitui o exacto momento em que abdicámos da palavra *intimidade*. Sobre a ágil e ousada procura de *evasão*, muito há a dizer. Desde muito cedo o Homem viu na religião, na guerra e no comércio os três principais motivos para a realização de expedições de longo curso. No entanto, a partida tendo em vista a busca pelo conhecimento faz-nos talvez remontar ao séc. IV a.C., quando Píteas²⁰ – mercador, geógrafo e explorador grego – se torna o primeiro mediterrânico a circum-navegar as ilhas britânicas e ainda ao séc. II d.C. e à época do imperador Adriano, que fascinado pela natureza e pela arquitectura, mandou construir a *Villa de Tivoli*. O manual Baedeker²¹,

16. CARTIER-BRESSON, Henri;
«*Island of Siphnos*», Grécia, 1961.

¹⁸ ALBERT-BIROT, Pierre, *Les Amusements Naturels*, Paris, Denoël, 1945 - tradução livre do autor.

¹⁹ SIZA, Álvaro. “*A casa*”, in *01 Textos*, Civilização Editora, 2009.

²⁰ CUNLIFFE, Barry, *A extraordinária viagem de Píteas, O Grego*, Inquerito, 2003.

²¹ Karl Baedeker foi o editor alemão criador de um célebre manual de viagens do séc. XIX. Utilizado pela maioria dos viajantes que se aventuravam a fazer o Grand Tour nessa época, o manual continua a ser produzido nos dias de hoje.



utilizado por Le Corbusier em 1911, descreve o complexo erguido por Adriano como *uma criação grandiosa dos últimos anos da vida do imperador; que tinha o desejo de reunir num mesmo lugar reproduções das maravilhas que havia visto durante as viagens que empreendera pelo seu vasto império, ao longo dos anos.*²²

A mesa estende-se. Se nos acercarmos em torno do Renascimento italiano e do humanismo petrarquiano em visita entre os séculos XIV e XVI, conseguimos já entrever sob a óptica de mestres como Leon Battista Alberti e Andrea Palladio o desejo de deixarem o norte de Itália e rumarem a Roma, com intuito de aí procurarem inspiração clássica. Os tratados publicados por ambos, respectivamente *De re aedificatoria*, escrito entre 1443 e 1452, publicado em 1485 e *I quattro libri dell'architettura*, publicado em Veneza em 1570, surgem em sequência das suas viagens, nas quais terão documentado ruínas e edifícios da antiguidade clássica.

Contudo, terá sido Albrecht Dürer o primeiro artista a viajar para outro país a fim de aprender com os mestres locais. Em setembro de 1494, o pintor, gravador e teórico alemão abandona Nuremberga, então assolada por um surto de peste, e desloca-se a Itália, mais especificamente a Veneza, onde terá sido fortemente influenciado por pintores e gravadores renascentistas como Mantegna e Antonio di Jacopo Pollaiuolo. Em Itália, a percepção de Dürer relativamente à natureza sofre uma alteração assinalável. Os seus desenhos, que até ao momento apresentavam um tom quase exclusivamente de registo, deixam de ser meros inventários topográficos e passam a apresentar um carácter analítico que denota já uma visão que entendemos como moderna, no que diz respeito à aproximação

17. PANINI, Giovanni Paolo; «Interior of the Pantheon», Roma, 1734.

²² BAEDEKER, Karl, *L'Italie des Alpes a Naples - Manuel Abrégé Du Voyageur*, Karl Baedeker Editeur, 1909, (p. 356; «A Villa Adriana, cujas ruínas se estendem sobre uma área de mais de 70 hectares, foi uma das mais grandiosas criações da época imperial. Ela continha, não somente as reproduções de monumentos, mas também as paisagens que atraíram o interesse de Adriano durante as suas viagens, ao longo dos anos, que ele interpretou ao longo do seu vasto império.» - tradução livre do autor).



ao lugar.²³

No panorama português a ideia de viagem surge amplamente ligada à condição geográfica do território, sendo todo o século XV relacionado com a epopeia dos Descobrimentos. Em 1415, aquando da conquista de Ceuta, o infante D. Henrique projecta o que viria a ser um horizonte além do próprio horizonte, fazendo eclodir a aventura subjacente às viagens portuguesas, mais tarde contadas e perpetuadas por Luís de Camões na viagem como testemunho alegórico que representa a obra *Os Lusíadas*.²⁴

Outro nome incontornável no que concerne a literatura de viagens desta época é o do explorador português Fernão Mendes Pinto. Na sua obra *Peregrinação*²⁵, o viajante narra a travessia que durante vinte e um anos o fez percorrer territórios desde a Etiópia até aos confins da Ásia. Fernão Mendes Pinto projecta um tipo de viajante *curioso, inquiridor, atento, menos interessado no espectáculo exótico do que no conhecimento ou no entendimento dos humanos, dos seus comportamentos ou sentimentos, por mais distintos que sejam; despido de etnocentrismos ou de preconceitos de superioridade cultural; com apurado sentido crítico mas também com intenso sentido convivial; e com uma insaciável ou sempre renovada volúpia da viagem*.²⁶

Em boa verdade, o séc. XVI revelou-se um período determinante no que às viagens portuguesas diz respeito. Também neste contexto e sob

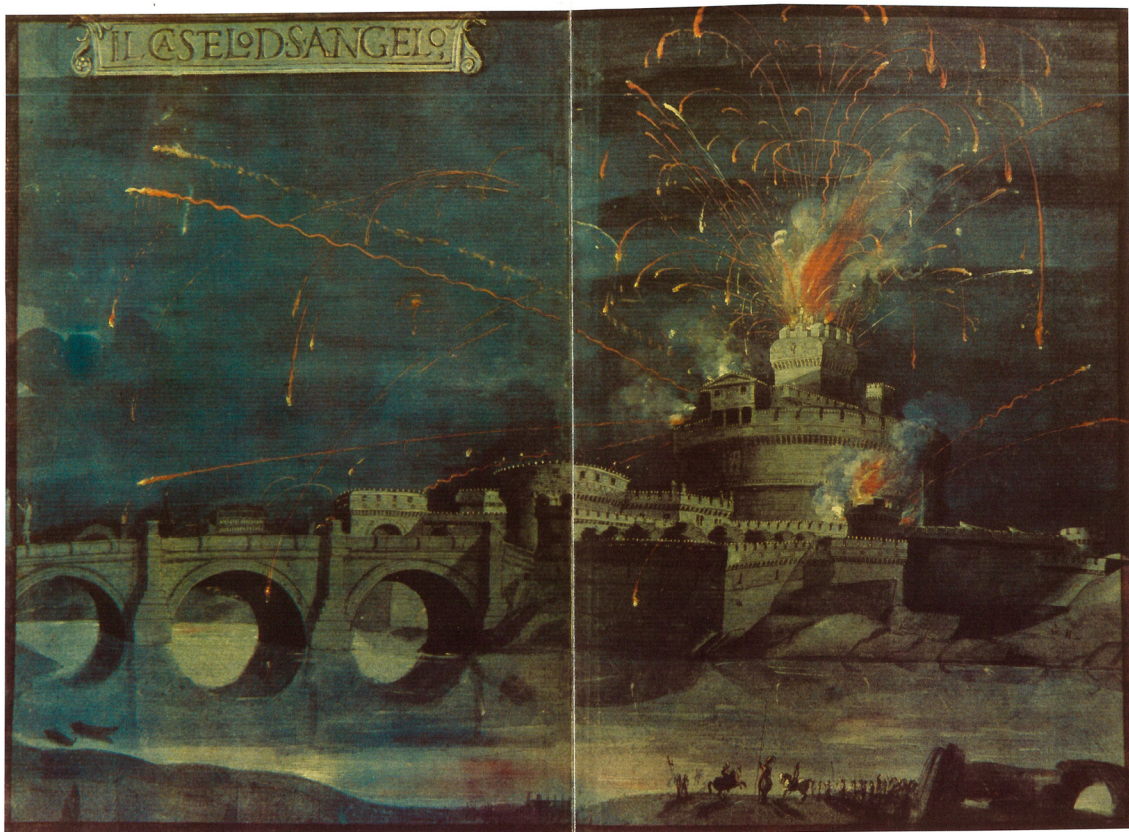
18. GAMEIRO, Alfredo Roque; «A partida de Vasco da Gama a Índia em 1497».

²³ MANSILLA, Luis; *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Colección Arquíthesis, nº10, Fundación Caja de Arquitectos, 2002. (p.39; «Dürer é o primeiro artista a aventurar-se por Itália. Depois de visitar Pádua, Mântua e Cremona, volta na primavera de 1495, entusiasmado com o renascimento das artes que os italianos haviam alcançado, após um milénio de encobrimento.» - tradução livre do autor).

²⁴ CAMÕES, Luís de; *Os Lusíadas*, Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

²⁵ PINTO, Fernão Mendes; *A Peregrinação*, versão para português actual e glossário de Maria Alberta Menéres ; introd. Eduardo Prado Coelho. - Lisboa : Relógio D'Água, 2001.

²⁶ SARAIVA, Arnaldo; *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto revisitada : a sua teoria moderna da viagem*, in Cem Cultura, Espaço & Memória : revista do CITCEM, Nº 1, 2010, (p. 140).



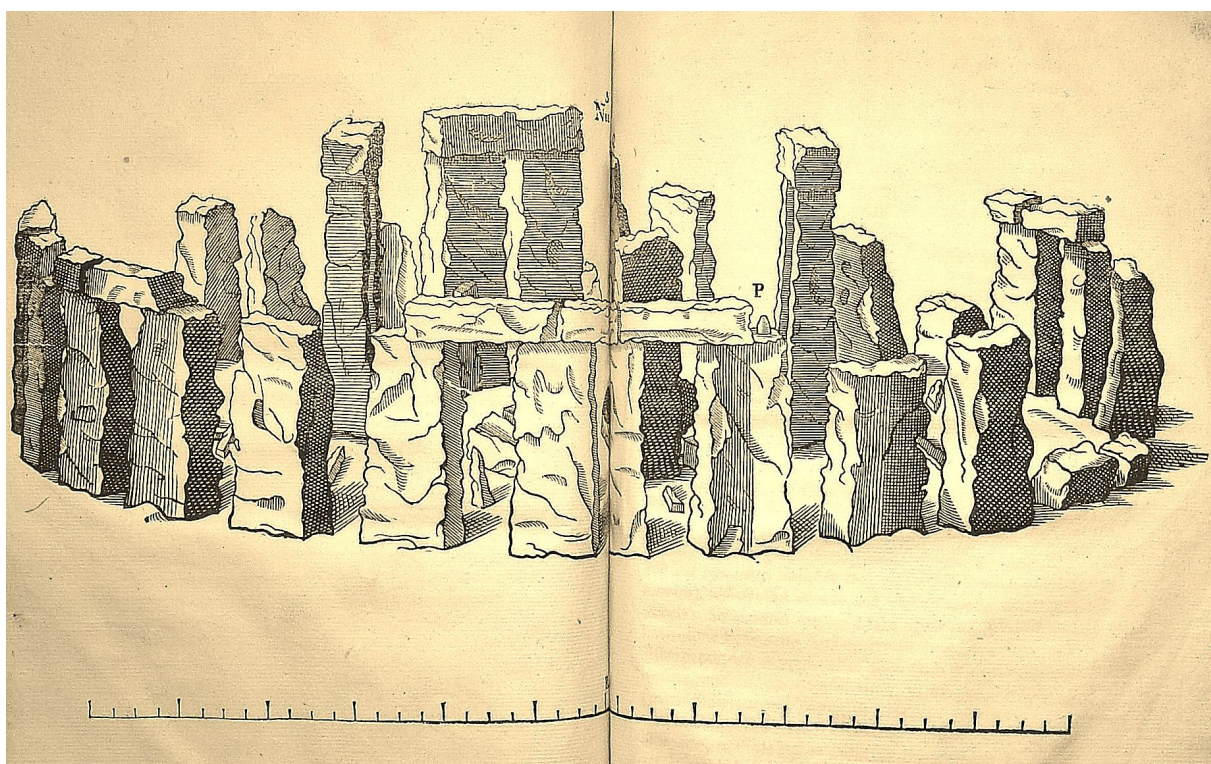
mecenato do rei D. João III é feito um esforço no sentido da renovação cultural portuguesa. São atribuídas bolsas de estudo a portugueses em Salamanca, em França, em Itália e nos Países Baixos, tendo sido Francisco de Holanda um dos contemplados e um dos precursores portugueses das viagens com fins humanistas. O artista viaja para Itália com apenas vinte anos de idade, em Janeiro de 1538, a fim de completar os seus estudos artísticos. Em Itália, Francisco de Holanda terá mesmo privado com Miguel Ângelo, com quem ao longo da sua estadia de três anos terá chegado a trocar correspondência. *Diálogos em Roma*, redigido definitivamente em português no ano de 1548, é o resultado de um compêndio de anotações trazidas de Roma por Francisco de Holanda, no qual o artista inclui sob a forma de *Tábuas dos Maiores Artistas da Renascença* uma enumeração dos que considera serem *os famosos arquitectores dos modernos*²⁷, na qual constam nomes como Bramante, Antonio da Sangallo e Serlio.

No entanto, o verdadeiro conceito de *Grand Tour* surge na Grã-Bretanha, já no século XVII, associado à aristocracia e à pequena nobreza que detinham a hegemonia cultural. É neste sentido que as famílias inglesas mais abastadas enviam os seus herdeiros para Itália, França e por vezes Alemanha, geralmente acompanhados por tutores, numa experiência que os deveria fazer aprender uma nova língua, enriquecer culturalmente e fomentar o seu amadurecimento. Se considerarmos as dificuldades envolvidas numa viagem destas dimensões, devido essencialmente às precárias condições de superação da distância entre os lugares, chegar a Roma constituía por esta altura uma proeza absolutamente notável.²⁸

19. HOLANDA, Francisco de; «*Girândola no Castelo de Sant'Ângelo*», Roma, 1538.

²⁷ HOLANDA, Francisco de; *Diálogos em Roma*, Editora Livros Horizonte, 1984.

²⁸ TAVARES, Domingos; *Inigo Jones: classicismo inglês*, Porto : Dafne Editora, 2005. (p. 34; «*Viajar pela Europa e particularmente com interesse na Itália, era algo complicado nesse tempo, não só pelos custos e pelas questões de segurança, o que só estava ao alcance de família ricas ou comitivas de embaixadores [...]. Não era provável que um jovem de fracos recursos financeiros pudesse viajar à sua custa, a não ser que dispusesse de uma bolsa da rainha [Elizabeth I], que por vezes subsidiava os artistas mais promissores para viajar, numa óptica de estudo e aperfeiçoamento. A versão mais plausível é a de ter sido integrado numa comitiva de nobres viajando para Veneza [...]*»).



Inigo Jones terá sido um exemplo paradigmático da preponderância do *Grand Tour* na Grã-Bretanha, tendo mesmo desempenhado um papel preeminente na arquitectura britânica do seu tempo, reinterpretando os modelos italianos que havia visitado durante as duas viagens que concretizou a Itália, entre 1598 e 1615.

Apresentando-se como *o primeiro arquitecto inglês no sentido moderno da palavra*²⁹, Inigo Jones terá mesmo comprado uma edição do tratado de Palladio em 1601, durante os seus estudos de arte, desenho e arquitectura, que mais tarde poderá ter servido de base às suas próprias anotações e registos diarísticos, aquando da visita às *villas* do Véneto. O caderno de viagens, essencialmente composto por textos e desenhos, assume-se como o instrumento por excelência de análise e reflexão acerca do observado ao longo das jornadas. Alguns destes documentos viriam a tirar partido da franca expansão que a imprensa registou nesta época para serem reproduzidos e divulgados por toda a Europa sob a forma de diários.

Michel de Montaigne, filósofo, político e ensaísta francês, surge neste contexto como uma das principais figuras no que toca à exaltação do espírito de viajante. Após a sua expedição a Roma, terá redigido inúmeros ensaios³⁰ onde aclamava a necessidade de um ensino que refutava a educação meramente livresca, voltando-a para a experiência e para a acção. Em 1774, já após a sua morte, é descoberto e publicado o seu diário *Journal du voyage en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, que a par do também célebre *Italienische Reise*, editado em 1817 pelo filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe, constituem talvez os dois

20. JONES, Inigo; «*Stonehenge's sketch*», Dean and Chapter of Worcester Cathedral Library, Reino Unido, 1620.

²⁹ PEVSNER, Nikolaus; *Panorama da Arquitectura Ocidental*; Martins Fontes, 2002. (p. 294; «*De facto, não se encontra na obra de Jones nada que seja mera imitação. Com Palladio e com os arquitectos romanos do princípio do século XVI aprendeu a considerar uma construção como um todo, inteiramente organizada [...] segundo regras racionais.*»)

³⁰ Luis Mansilla refere em *Apuntes de viaje al interior del tiempo* não ser casual o facto de Michel de Montaigne se ter convertido no pioneiro da escrita ensaística, uma vez que a viagem dá forma ao pensamento, e acrescenta ainda que viajar e pensar se convertem numa mesma coisa.



diários mais significativos deste período no que diz respeito à narração do que eram os roteiros de viagem.

Goethe viaja num período em que os destinos italianos se estendem a outros estratos sociais, particularmente à burguesia erudita. A viagem a Itália afigurava-se assim o acontecimento capital para a formação teórico-prática das classes intelectuais deste tempo, já que apenas em Itália era possível estar em contacto directo com as formas do classicismo e retirar do seu usufruto as linhas de pensamento capazes de ditar a ideal construção do presente.

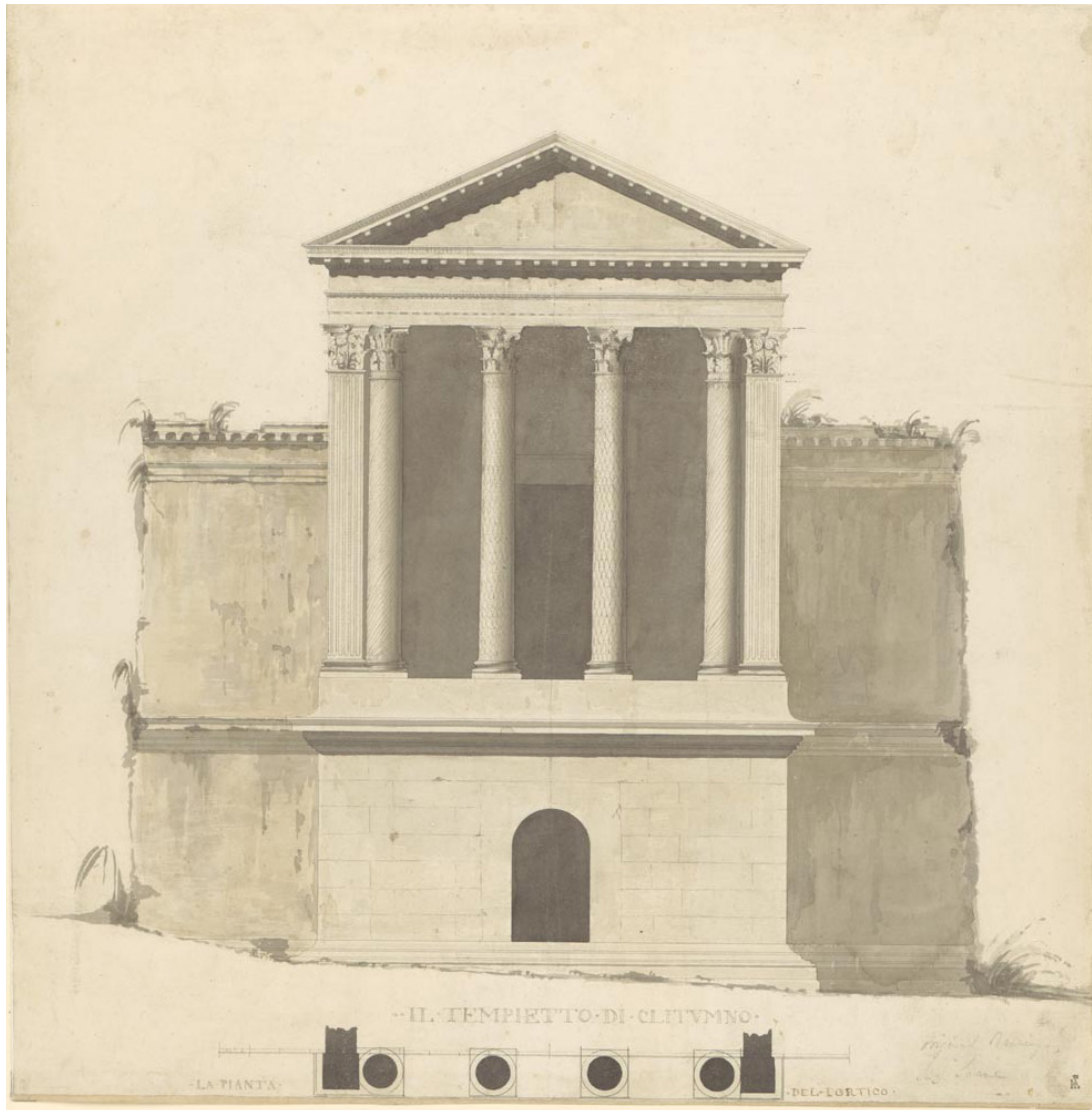
Queria investigar a verdade; penetrar, mediante a subtil percepção, nos segredos da natureza. Começar por conhecer os feitos, comprovando observações e deduzindo leis: não admitir nada falso, nada arbitrário. Abrir os olhos e a alma, livre de prejuízos, às impressões do belo, e relacionar o sentimento harmonioso da beleza sensível - a imaterial - devolvendo à humanidade, de forma simples e magnífica, quanto os sentimentos humanos e o amor à natureza lhe houvessem feito sentir abençoado e puro.³¹

Porventura consequência de uma cultura que também ela sucedia cada vez mais da prática da observação imposta na viajada Europa, quer a História quer a Arqueologia, adquiriram um novo sentido na relação com a disciplina da Architectura. Os arquitectos de finais de setecentos procuraram questionar os dogmas vitruvianos, no intuito de perseguirem cada vez mais um estilo genuíno, capaz de se transformar no espelho do seu tempo e de combater os excessos herdados do barroco e do *rocaille*, que ficariam, depois da Revolução Francesa de 1789 e 1799, conotados com o Antigo Regime.

É neste período que os *grand tourists* examinam o alargar de horizontes que opera nos seus mapas, despontando a investigações arqueológicas no culminar de descobertas como as cidades de Herculano

21. TISCHBEIN, Johann H. W.; «Goethe in the Roman Campagna», 1787.

³¹ GARRIDO, Fanny; “ao leitor”, in GOETHE, Johann Wolfgang; *Viaje a Italia*.



e Pompeia, em 1738 e 1748, respectivamente. O olhar e o pensamento voltaram-se para as civilizações da Antiguidade, tendo os itinerários sido estendidos para o sul de Itália e território grego.

*Em finais da década de 1750, os britânicos buscavam já assiduamente instrução na própria Roma, onde entre 1750 e 1765, os principais bustos do Neoclassicismo residiam, desde o pró-romano e pró-etrusco Piranesi, até aos pró-gregos Winckelmann e Le Roy, cuja influência viria posteriormente a surtir efeito.*³²

É nestas circunstâncias que em 1778 o arquitecto inglês John Soane partiu de Inglaterra patrocinado por uma bolsa régia. Durante o tempo que passa em Itália visita diversas cidades, conquistando a preferência e a amizade daqueles que viriam a tornar-se alguns dos seus futuros clientes.³³

Soane visita Paestum no início de 1779, provavelmente incentivado pelo conhecimento que poderá ter travado com Giovanni Battista Piranesi, onde terá observado pela primeira vez a coluna greco-dórica, um já sinal de aspiração à austeridade.³⁴

O terreno era cada vez mais selvagem e plano, as poucas casas denotavam uma parca actividade agrícola. Finalmente, sem saber bem se andávamos sobre rochedos ou ruínas, distinguimos algumas grandes massas alongadas e rectangulares que já tínhamos notado à distância, e verificámos serem os restos de templos e monumentos de uma cidade em tempos rica. [...] Encontrava-me num mundo totalmente estranho. Pois à medida que os séculos se cultivam passando do grave para o agradável, formam, ou educam mesmo, o homem nesse processo. Ora, os

22. SOANE, John;
«Elevation and Plan of the Temple
of Clitumnus», Spoleto, cerca de
1779.

³² FRAMPTON, Kenneth; *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1993, (p.12, tradução livre do autor).

³³ STROUD, Dorothy; *John Soane*, in PLACZEK, Adolf K; (ed.) Macmillan Encyclopedia of Architects, New York : The Free Press, 1982, (p. 96).

³⁴ PEVSNER, Nikolaus; [op.cit.], (p. 356).



*nossos olhos, e com eles toda a nossa natureza espiritual, sentem-se mais atraídos e habituados a uma arquitectura mais elegante, e é por isso que a escala destas colunas atarracadas, cónicas, apertadas, nos perturba e nos parece mesmo detestável. Mas quando me controlei e me recordei da história da arte, quando pensei na época cujo espírito se adequava a este estilo e nas austeras linhas da sua escultura, consegui em menos de uma hora aceitar esta arquitectura [...].*³⁵

Em França, as arquitecturas utópicas e pré-revolucionárias de quem foram pioneiros Blondel, Boullée, Lequeu e Ledoux, convergiram no classicismo posterior de Henri Labrouste. Formado na *École des Beaux-Arts de Paris*, terá ganho o *Grand-prix* de Rome que o levou a viajar para Itália e aí permanecer durante sete anos, entre 1824 e 1830. Labrouste beneficiou desta estadia na Academia Francesa em Roma, para, também ele, analisar a arquitectura grega de Paestum, cuja arquitectura visivelmente depurada terá sido uma influência determinante em projectos como a *Bibliothèque Saint Geneviève* e a *Bibliothèque Nationale de France*.

Paralelamente, na Alemanha, Karl Friedrich Schinkel – considerado por muitos como o último arquitecto clássico – termina a sua actividade em Berlim, assumindo o desejo de viajar até Roma. O seu amigo e mestre, Friedrich Gilly, terá sido educado em Berlim e nunca havia estado em Itália. No entanto, teria tido oportunidade de ir a Paris e a Londres, onde terá contactado com as arquitecturas de Ledoux e possivelmente com as de Soane,³⁶ um dos motivos que terá levado Schinkel a abandonar Berlim, em 1803.

[...] quando Schinkel diz – ‘o trabalho de uma verdadeira aprendizagem é uma tarefa árdua mas, em última instância, limita-se à formação de uma sensibilidade, que em arquitectura abarca

23. CATEL, Franz Louis;
«Schinkel in Naples», 1824.

³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang; *Viagem a Itália*, Lisboa : Relógio d'Água, 2001.

³⁶ PEVSNER, Nikolaus; [op. cit.], (p. 359).



*um campo muito amplo’ – está a afirmar este mesmo princípio (o de sintetizar a sabedoria e mestria adquiridas). Esta sensibilidade só se adquire através da observação.*³⁷

Durante a sua jornada em Itália, Schinkel registou os mais importantes conjuntos arquitectónicos, observando com sensibilidade as componentes da paisagem italiana, o que lhe terá conferido particular rigor nas questões ligadas à natureza, manifestas por exemplo no projecto para Potsdam. Em Itália, Schinkel terá dedicado uma atenção especial a um tipo de arquitectura que até não era particularmente estudada por historiadores e arquitectos - a arquitectura medieval. No entanto, a imagem que marcou todo o percurso do arquitecto prussiano é talvez a que vê em si representado um templo dórico banhado de branco à luz do sol, numa Berlim pelo seu olhar transfigurada, no qual os ideais gregos, que sempre admirou mas que nunca teve o prazer de presenciar *in loco*, se manifestam.³⁸

Todavia, se a península itálica era crucial para a construção de um olhar atento sobre as questões da arquitectura do passado, Inglaterra oferecia um outro tipo de visão do presente e, construtivamente, um olhar ainda mais apurado sobre o que poderia modificar o rumo do futuro. Em 1826, Schinkel visita Inglaterra de modo a poder estudar *in loco* o novo *British Museum* construído quase em simultâneo ao seu próprio *Altes Museum*. Apesar de não ser um fervoroso amante da arquitectura inglesa e do modo como estas respondiam a questões como a paisagem, Schinkel terá ficado impressionado com as grandes obras de engenharia em curso, pelo seu carácter funcionalista e industrial.

John Ruskin surge dentro deste contexto como um revisionista

24. GÖRNER, Reinhard;
«Schinkel's Alte Nationalgalerie»,
Berlim, não datada.

³⁷ GRASSI, Giorgio; “Escoger a los propios maestros: K. F. Schinkel” (“Scegliersi dei maestri: K. F. Schinkel”, 1981) in *Giorgio Grassi, Obras y Proyectos 1962-1993* (Pilar Insausti, Tito Llopis, ed.), Valencia, Institut Valencià d’Art Modern / Electa, 1994. (p. 19)

³⁸ BERGDOLL, Barry, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, New York, Rizzoli, 1994. (p. 12)



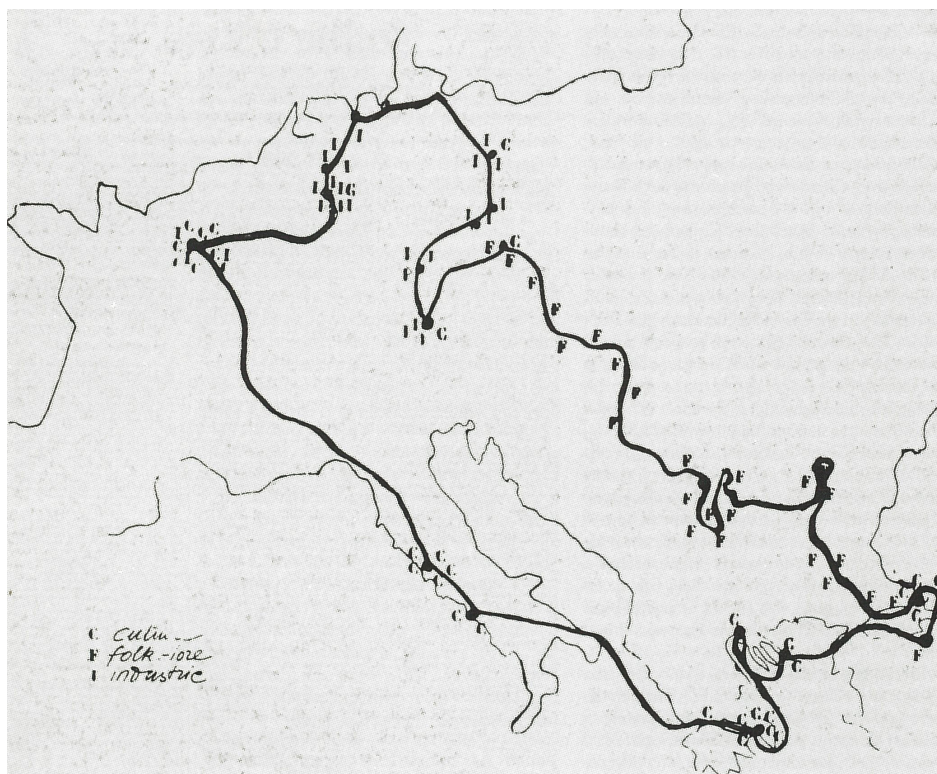
pós-revolução industrial tendo contribuído para a evolução do pensamento artístico em Inglaterra. À semelhança dos arquitectos viajantes já citados, também as viagens de Ruskin terão contribuído para o modo como colocou o seu pensamento ao serviço da sociedade. Em 1849, escreve *The Seven Lamps of architecture*, sendo que a obra se inicia com a descrição de que *a arquitectura é a arte que dispõe e adorna os edifícios levantados pelo homem, qualquer que seja o seu destino, de modo a que a sua contemplação e usufruto contribua para a saúde, força e prazer do espírito*³⁹, e onde estabelece o que o arquitecto considera serem as bases dos seus princípios fundadores – *sacrifício, verdade, poder, beleza, vida e obediência*.

Ainda fruto das suas observações e experiências de viagem, *The Stones of Venice* aparece em 1853 numa clara exaltação à arquitectura veneziana como um exemplo no qual se concretizam os princípios das sete lâmpadas. Por outro lado, *Mornings in Florence*, de 1877, dá forma a uma espécie de guia de apoio aos viajantes que se aventurassem a descobrir os territórios da Toscana.

Durante as décadas finais do séc. XIX, regista-se uma considerável alteração de paradigma face à arquitectura. As atenções voltavam-se então para os dois grandes pólos europeus – Paris e Londres. A palavra de ordem passou a ser *progresso* e a atenção que outrora se concentrava no ensinamento que pudesse ser extraído das ruínas do passado recaiu sobre o que era a verdadeira materialização dos desejos do presente. As grandes estruturas em ferro, os pavilhões de exposição e galerias comerciais que faziam gritar os grandes envidraçados e as gares ferroviárias assumiram um particular destaque no panorama europeu. A cidade industrial crescia, desenvolvia-se e com ela surgia a necessidade de reflectir sobre conceitos como o *urbanismo*, com vista a uma ponderada reestruturação dos traçados medievais. Temas como a higienização, a mobilidade e a criação de zonas

25. RUSKIN, John;
«Detalhe do Palácio Ducal»,
Itália, 1849-52.

³⁹ RUSKIN, John; *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987, (p. 5).



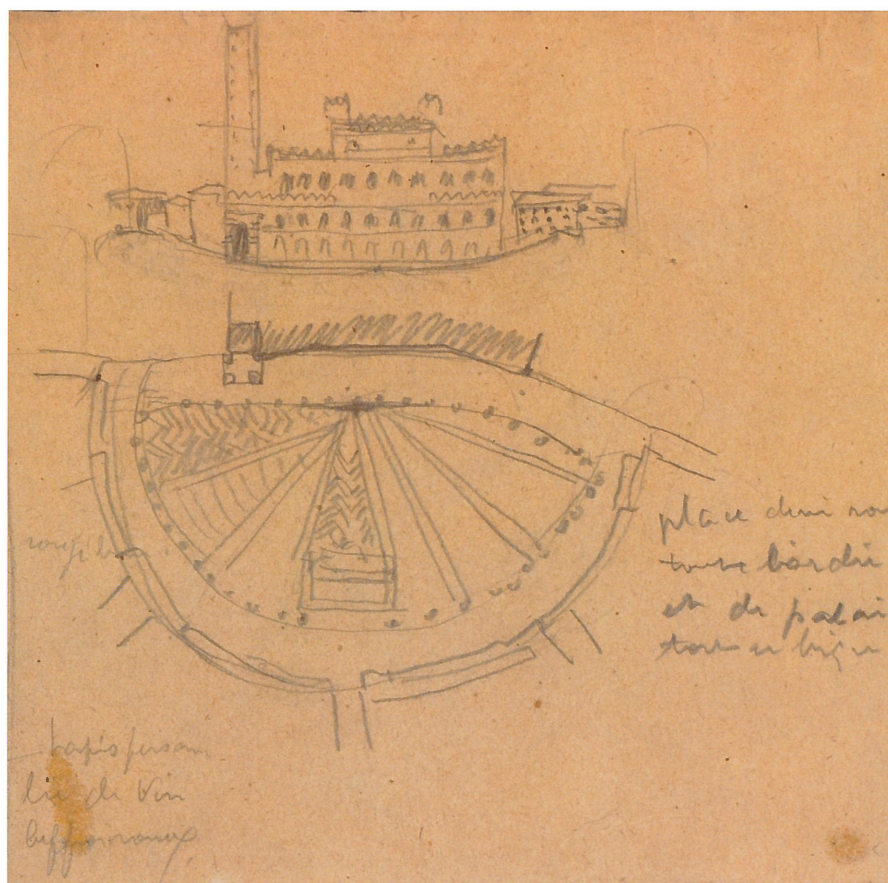
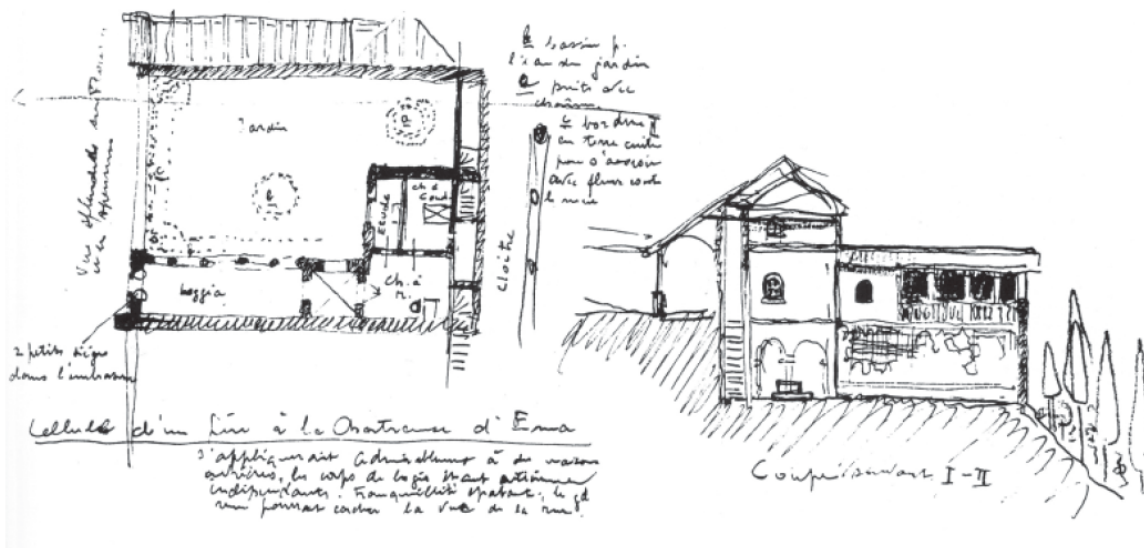
verdes nos grandes centros começaram a ser debatidos um pouco por todas as academias da Europa.

∞

Charles-Edouard Jeanneret terá crescido como estudante e artista na Escola de Artes de La Chaux-de-Fonds, na Suíça. É ali que, em 1907, vem a traçar as directrizes de um itinerário que o conduziria pelos principais pontos do norte de Itália. Para o desenvolvimento dessa planificação terá sido fundamental o auxílio do seu mestre, Charles L'Eplattenier, que possivelmente também havia realizado o *Grand Tour*.

No entanto, a viagem que Jeanneret esboça difere da realizada pelo seu mestre, estendendo-se um pouco mais a oriente e fazendo em Itália o percurso inverso ao até então estabelecido pelos guias. Sabe-se que planeava levar consigo alguns livros de apoio à viagem que estava prestes a fazer, de entre os quais o manual *Baedeker L'Italie Septentrionale*, de 1873 e a já referida obra *Mornings in Florence* de John Ruskin. Com efeito, principalmente depois das suas obras terem sido traduzidas para francês entre 1900 e 1906, o autor inglês protagonizou uma forte influência nesta escola suíça, não constituindo apenas um autor de referência no panorama da arquitectura, mas assumindo-se mesmo como uma espécie de guia moral e espiritual para os seus estudantes. É neste sentido que podemos estabelecer uma analogia entre os traços de Ruskin e o que vieram a ser os desenhos de viagem de Jeanneret – note-se que na altura ainda não assinava Le Corbusier – já que tanto os primeiros traços impressivos, como os registos pormenorizados de fachadas, ornamentos e pormenores arquitectónicos, normalmente executados apenas com um sentido analítico, revelam-se em ambos os autores uma tentativa não só de retratar a realidade mas também de a transformar em virtuosismo gráfico, sendo que era já conhecido o entusiasmo de Jeanneret pela pintura desde os tempos de La Chaux-de-Fonds.

26. JEANNERET, Charles-Edouard; «Itinerário da viagem do oriente: Berlim, Dresden, Praga, Viena, Vacz, Budapeste, Baja, Giorgovo, Belgrado, Knajevaz, Naittscha, Bucareste, Tirnovo, Galvoro, Schipka, Kasanlic, Andrinopla, Rodosto, Istambul, Dafné, Brousse, Monte Athos, Salônica, Atenas, Itea, Delfos, Patras, Brindisi, Nápoles, Pompéia, Roma, Florença e Lucerna», 1910.



Da sua passagem pela Toscana, salienta-se o contacto com o *Mosteiro da Certosa de Galluzzo*, nos arredores de Florença. Este era um mosteiro sugerido quer no manual de Baedeker quer nos escritos de Ruskin, cujas questões tipológicas terão interessado particularmente a Jeanneret. Ali terá podido observar a harmonia plena entre paisagem e arquitectura, numa clara e delicada interpretação do binómio *público/privado* por parte de um só organismo edificado.

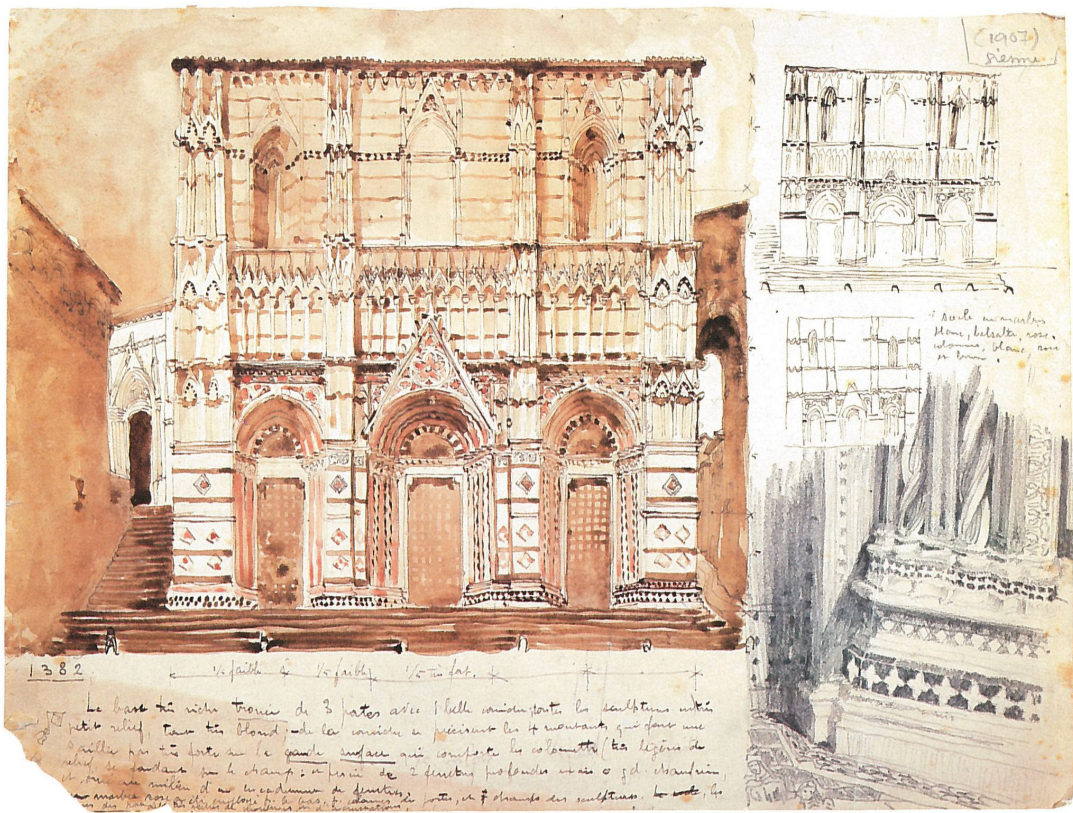
*Ontem fui à Cartuxa, espero não vos ter contado ainda. Creio ter encontrado a solução para a casa-tipo operária. Somente esta paisagem será difícil de reencontrar. Oh estes monges, que sortudos. [...] a minha admiração semelhante para com a Cartuxa de Pavia e pude mesmo convencer-me que se eles renunciaram ao mundo, pelo menos encontram nesta renúncia uma vida deliciosa e estou convencido que para todos os efeitos eles é que são felizes e, mais ainda, têm o paraíso em vista.*⁴⁰

As questões arquitectónicas adensavam-se, e já na sua estadia em Siena, Jeanneret dá um outro sentido aos seus registos que até então se afiguravam quase estritamente representativos. Na *Piazza del Campo*, utiliza pela primeira vez o desenho como ferramenta operativa na formulação de pensamento arquitectónico, representando a praça italiana por meio de planta e alçado com intuito de apreender e questionar a sua geometria.

Em boa verdade, a jornada italiana terá sido essencial para este arquitecto ter tomado conhecimento de todas as complexidades que compunham o espaço arquitectónico. Não raras as vezes podemos constatar o ainda jovem Jeanneret tentar compreender a sofisticação geométrica dos objectos arquitectónicos por meio da representação das suas constituintes, utilizando por diversas vezes o esquisso num processo que, imaginamos, não teria feito parte da sua formação até essa altura. Inclusive a sua postura

27. JEANNERET, Charles-Edouard; «Desenhos de uma célula da Cartuxa de Ema e da Piazza del Campo em Siena», 1907.

⁴⁰ LE CORBUSIER; *Choix de Lettres*, Basel : Birkhäuser, 2002, (p. 33/34).



muda consideravelmente, mostrando-se numa fase mais avançada da viagem muito mais sensível perante questões como as relações entre a arquitectura e a paisagem, bem como a identidade do povo florentino.

Mesmo que a visita aqui não me diga muito, pelo menos permitiu-me ver quatro vezes a cúpula de Brunelleschi, em vez de apenas uma, e só o prazer vale o inconveniente. Na véspera da partida subi à cúpula e dei conta da grandeza surpreendente; confirmou sem margem para dúvida a ideia de esplendor com que fiquei alguns dias antes em São Miniato. [...] Vê-la como os estrangeiros da Idade Média quando chegavam ao cimo de uma colina e da bruma azul da manhã, surgindo aquele monstro de pedra, colina maior que aquelas em redor [...]. Compreendi porque é que os florentinos desejaram possuir no seu duomo a coisa maior e mais nobre que se sabia e se podia fazer.⁴¹

Apesar da carga que pensamos que a viagem de 1907 a Itália pode ter tido na etapa formativa de Charles Edouard Jeanneret, o arquitecto assinala o início da sua carreira correspondendo ao ano de 1910, não publicando registos dessa viagem no seu *Œuvres Complètes*⁴², remetendo-a de certo modo para segundo plano e enfatizando assim a que terá sido a jornada essencial no seu percurso de formação – a célebre *voyage d'orient*.

28. JEANNERET, Charles-Edouard; «Baptistério de Siena», não datado.

A verdade é que três anos depois da passagem por Itália, em abril de 1910, Jeanneret inicia outra viagem à Alemanha, onde deveria estudar os novos movimentos das artes aplicadas. Patrocinado por uma bolsa da Escola de Artes de La Chaux-de-Fonds, nessa viagem acabaria por contactar com arquitectos como Tessenow, Peter Behrens, Walter Gropius e até Mies van der Rohe, alterando posteriormente o seu rumo e partindo de Berlim para o oriente pelo percurso do Danúbio. Numa carta

⁴¹ Idem; (p. 38 - tradução livre do autor).

⁴² LE CORBUSIER ; *Œuvres Complètes*. Zurique : Les Editions d'Architecture, 1964-1970.



que endereçou ao seu amigo e mentor literário William Ritter, refere a banalidade da arquitectura moderna alemã como uma das motivações da sua eminente partida e acentua as palavras que Ritter lhe teria endereçado e que o teriam feito emocionar-se perante o chamamento da luz latina e clássica que passou quase obstinadamente a fazer parte do seu ideário de viagem.

*Atraído pela terra feliz onde branqueiam os mármore rectilíneos, as colunas verticais e os entablamentos paralelos à linha do mar*⁴³, Jeanneret parte à procura de fundamentação para o seu pensamento e para a sua prática, levando consigo um programa típico de *Grand Tour*, registando e sistematizando diariamente o que os seus sentidos iam captando de modo a tornar operativos esses elementos na reforma arquitectónica com que já se vinha a debater, nesta etapa de conclusão dos seus estudos.

Nos seus *carnets* surgem com cada vez mais frequência desenhos que expressam já um desígnio de apropriação dos lugares por onde passava, numa tentativa de questionar o que os seus olhos viam através do desenho. Este era um meio de apreensão, filtro e memorização futura, geralmente acompanhado de notas breves que faziam referência a propriedades arquitectónicas fundamentais, mas de demorada e mais difícil representação, como as texturas e o claro-escuro, ao que se juntavam pontualmente algumas fotografias com que posteriormente pudesse confirmar ou refutar este processo. Do itinerário que fez parte da *Viagem do Oriente*, salientamos talvez os dois lugares que terão tido maior impacto na construção do olhar de Jeanneret – as cidades de Istambul e Atenas.

Istambul é um aglomerado compacto; toda a morada mortal é de madeira, toda a morada de Alá é de pedra. Eu já disse que isso produz, no flanco dessa grande colina, um tapete suspenso de lãs violetas afogadas em tons de esmeralda; as mesquitas, na

29. JEANNERET, Charles-Edouard; «Estudo do Pallazzo Vecchio», Florença, 1907.

⁴³ GRESLERI, Giuliano, *Dal Diario al Progetto: I Carnet 1-6 di Le Corbusier*. Lotus 68, Milão, 1991, (p.13).



*crista, servem-lhes como ganchos prestigiosos. Existem ali só dois tipos de arquitectura: os grandes telhados esmagados, cobertos de telhas corroidas, e os bulbos das mesquitas com o jorro dos minaretes. Cemitérios ligam uns aos outros. [...] Tudo leva a distinguir os turcos. Eram polidos, graves, tinham o respeito da presença das coisas. Sua obra é imensa e bela, grandiosa. Que unidade! Que imutabilidade! Que sabedoria! Os crepúsculos no adro das grandes mesquitas...*⁴⁴

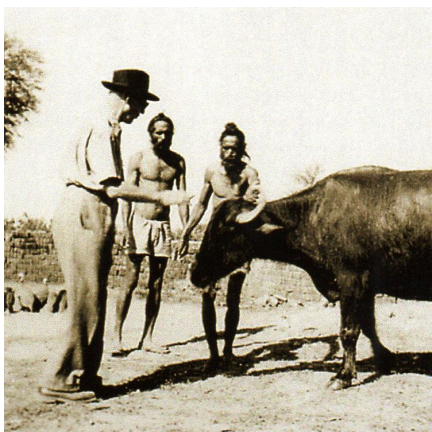
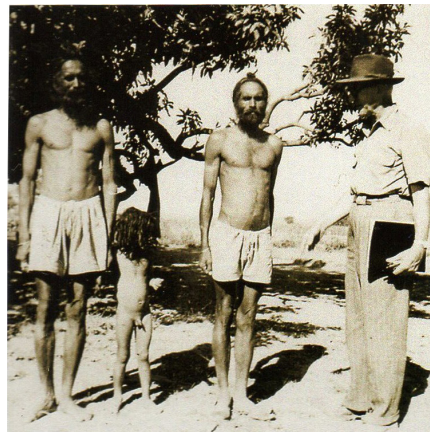
Na Turquia, terá ficado rendido à presença magnificente de *Santa Sofia*, cuja riqueza obtida a partir da pureza de sólidos geométricos associados o terá impressionado tanto quanto a harmoniosa relação entre a luz e a penumbra no seu interior. Já na Grécia, a visão da acrópole abate-o ao ponto de comover-se:

*A Acrópole - essa rocha - surge solitária no centro de um quadro fechado. [...] O Himeto e o Pentélico, dois morros muito altos, dois grandes anteparos contíguos, colocam-se às nossas costas, orientando o olhar em sentido oposto, para o estuário de pedra, de areia: o Pireu. A Acrópole, cujo topo plano suporta os templos, cativa o interesse como a pérola de uma concha. [...] Os templos são a razão dessa paisagem. Quanta luz! Num meio-dia, vi trepidar os montes como o ar quente sobre uma bacia de chumbo fundido. Uma mancha de sombra forma como que um buraco. Aqui não se observa nenhuma penumbra. A unidade vermelha da paisagem comunicou-se aos templos. Os mármorem têm um brilho de bronze novo sobre o azul. De perto, são realmente tão vermelhos como barro. Em toda a minha vida, nunca tinha sentido a influência de tal monocromia. O corpo, o espírito, o coração agitam-se, de repente muito comovidos. O espírito forte triunfa.*⁴⁵

30. «Charles-Édouard Jeanneret à l'Acropole», Grécia, 1911.

⁴⁴ LE CORBUSIER; *Voyage d'Orient*, Parenthèses, Paris 1987, (p.73 - tradução livre do autor).

⁴⁵ Idem; (p.169 - tradução livre do autor).



O Pártenon terá superado as suas expectativas enquanto expoente máximo da obra clássica, constituindo a síntese perfeita entre medida e proporção, que Jeanneret desejava aplicar ao presente. Todavia, é já novamente em Itália, mais concretamente em Nápoles, que Jeanneret faz um balanço da sua jornada, sentindo-se extremamente grato pelos *quatro meses de magistral simplicidade*.

Ao longo de toda a sua vida, e já sob a alcunha de *Le Corbusier* que utiliza pela primeira vez em 1920, aquando o lançamento da revista *Esprit Nouveau*, terá viajado um pouco por todo mundo. Em setembro de 1929 embarca a bordo do navio Massilia com destino a Buenos Aires, cidade que descreve como *um reflexo de Paris*⁴⁶ e onde seria conferencista durante esse outono. É ao sobrevoar as cidades da América do Sul que Le Corbusier descobre uma nova forma de compreender o tipo de paisagem violenta e sublime que caracteriza este continente, factor que viria a influenciar veemente os projectos urbanísticos que posteriormente desenvolve.

Não obstante, o sonho de Le Corbusier em erguer uma cidade realiza-se num outro ponto do globo, no continente asiático. O seu projecto para o território agrário e bucólico de Chandigarh, que viria a tornar-se a nova capital do Punjab, revela um notório racionalismo patente na grelha ortogonal que estrutura todo o terreno e mestria no cariz escultórico que os edifícios de carácter excepcional apresentam, posicionando-se num ponto mais alto do terreno, nítida reminiscência ao que Le Corbusier havia presenciado durante a sua visita à acrópole de Atenas.

Erik Gunnar Asplund – ao contrário do mercado espírito académico que assaltava o ainda jovem Le Corbusier aquando da sua viagem de 1907 – visita Itália em 1913 já com alguma maturidade crítica, no intuito de colher desta viagem algo que deixasse uma marca veemente na sua

31. HERVÉ, Lucien;
«Le Corbusier em Chandigarh»,
Índia, 1955.

⁴⁶ LE CORBUSIER; *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, in LIERNUR, Jorge Francisco; “Argentina: la mirada geográfica”, *Le Corbusier : An Atlas of Landscapes*, Arquitectura Viva : Monografías, Madrid, 2015.



produção arquitectónica⁴⁷.

O seu diário revela uma atenção especial ao enquadramento da arquitectura nas paisagens italianas, registando com forte noção sensorial o diálogo estabelecido entre os vários elementos construídos. De especial relevância é a sua experiência na Sicília, registada como uma das mais ricas no que diz respeito às descrições que efectua relativamente ao que os seus sentidos iam colhendo. Concretamente, em Palermo, terá estabelecido relações entre a arquitectura mourisca e as arquitecturas clássicas e góticas, através da profusão dos seus elementos decorativos

*Árabes e espanhóis trabalharam aqui em conjunto com os italianos. Cúpulas redondas e vermelhas, amplas entradas a anunciar pátios porticados e escadas a ocupar as fachadas normalmente apenas um par de metros acima da rua. [...] Toda a igreja está repleta de mosaicos. A nave principal com arcos salientes e decoração mourisca nos tecidos.*⁴⁸

Em Siracusa e Agrigento, terá ficado extremamente impressionado com as construções destas antigas colónias gregas, destacando nos seus apontamentos a sublime relação entre natureza e artifício, uma afinidade complexa mas harmoniosa à qual a sua arquitectura pretendia dar corpo.

*[...] O teatro grego é imponente nas suas dimensões e no efeito que provoca. A mesma gravidade da beleza dos templos. A chave é o recinto aberto encimado pelo céu, a bancada disposta ao redor do fundo de cena, a planície e o mar. Uma simplicidade de concepção e uma grande unidade ligam tudo isto, conferindo-lhe plenitude arquitectónica.*⁴⁹

32. ASPLUND, Erik Gunnar; «Em Roma», Itália, 1913.

⁴⁷ ORTELLI, Luca; *Heading South: Asplund's Impressions*, Lotus 68, New York, Rizzoli, 1991, (p. 27).

⁴⁸ ASPLUND, Erik Gunnar; *Escritos 1906/1940 : Cuaderno del viaje a Italia de 1913*, El Croquis Editorial, Madrid 2002, (p. 289/291 - tradução livre do autor).

⁴⁹ ASPLUND, Erik Gunnar; [op. cit], (p. 301 - tradução livre do autor).



Em Pompeia encontra uma arquitectura sublime no que diz respeito à riqueza cromática dos seus frescos e à composição dos elementos murais, cuja clara reminiscência é mais tarde reinterpretada no seu projecto do cine-teatro em Skandia, em 1921. De Pompeia, afirma mesmo que *os grandes panos de parede apenas divididos por linhas finas, as pequenas mas graciosas colunas* constituíam um verdadeiro deleite para o seu olhar.

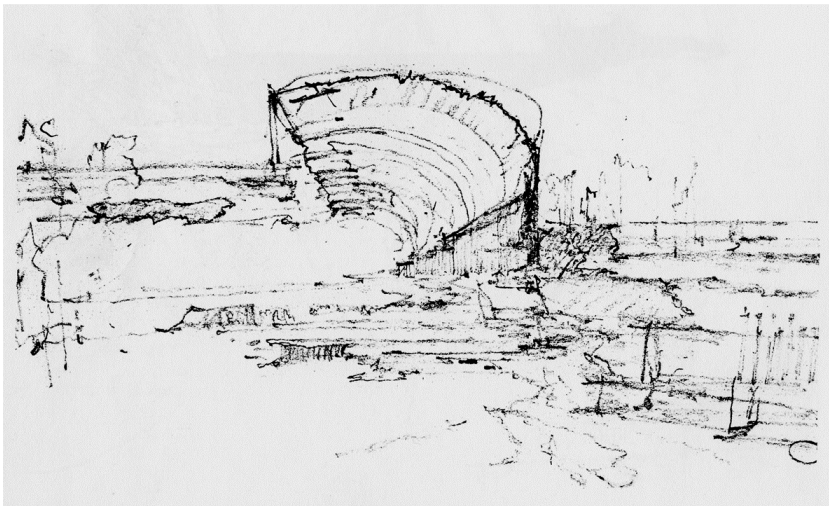
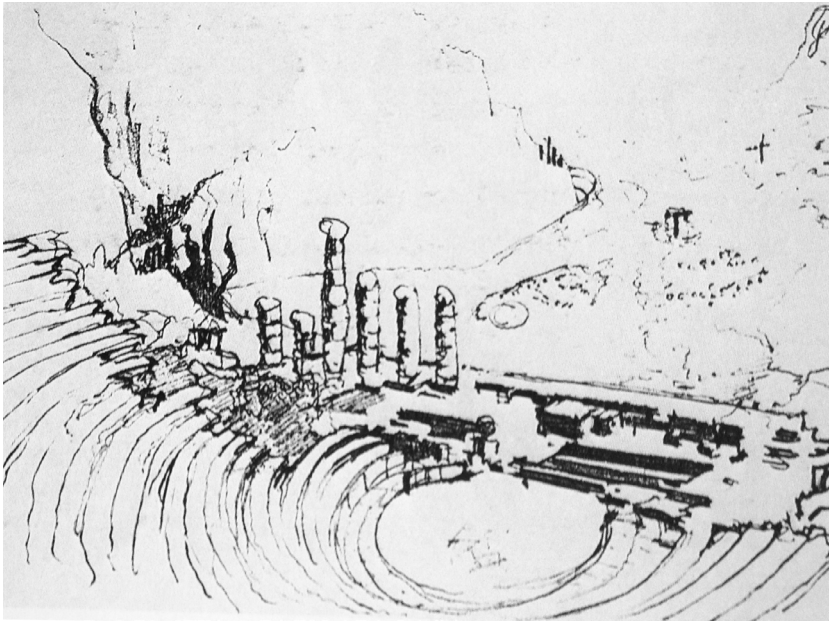
De Itália, Asplund leva uma grande variedade de imagens que mais tarde demonstrariam ser um dos seus mais preciosos materiais de projectação, no que diz respeito ao referencial da sua obra construída.

De norte a sul, o próprio se descreveu *paralisado pela altiva seriedade e a grandeza de espírito que devem ter motivado as ideias e os sentimentos dos antigos sobre a arte, ou mesmo das artes do teatro e da cultura, concebendo uma como enquadramento para a outra*, tendo sido forçado a concluir que na génese dos lugares por onde passou, habitava uma sensibilidade *muito distinta do ideal moderno de preguiçosa comodidade e elegância superficial. O que era grande até então, parecia agora pequeno.*⁵⁰

Ao contrário do arquitecto sueco, que perpetuou a maioria dos lugares por onde passou no seu caderno de viagens, o finlandês Alvar Aalto pertence já a uma geração de arquitectos viajantes que, ao invés de se entregar a viagens de longa duração, foca os seus destinos em geografias pontuais durante um período temporal mais reduzido. Todavia, das viagens que realizou a terras banhadas pelo mar Mediterrâneo – Espanha, Itália, Grécia e Egipto – chegam-nos alguns desenhos que denotam o seu olhar sensível perante detalhes presentes na natureza, na tentativa de compreender geografias estranhas e colocar a reflexão sobre estas ao serviço dos temas que, transversalmente, atravessam o seu pensamento arquitectónico – *o ser humano, a cultura, a tensão entre modernidade e tradição e a paisagem.*

33. ASPLUND, Erik Gunnar; «*Movie Theater Skandia*», Suécia, 1921-22.

⁵⁰ ASPLUND, Erik Gunnar; [op. cit], (p. 303 - tradução livre do autor).



É ao encontro destas directrizes que o sentido das viagens de Alvar Aalto se orienta, focando-se na percepção *in loco* da escala das pequenas cidades, no estudo da sua luz e do conforto dos seus recantos, não reproduzindo directamente estes modelos, mas tentando estabelecer uma analogia entre a proximidade destes lugares com a arquitectura que produz, aprimorando-a. Transversal a toda a sua forma de entendimento do espaço está o sentido de beleza que tantas vezes evoca e que faz das cidades por onde passou, lugares para o encontro ao serviço daquela que é a personagem principal das suas narrativas: o Homem, e todas as formas de complexidade que a vida lhe impõe.

34. AALTO, Alvar;
«Desenho do Teatro de Delfos»,
Grécia, 1953.

Todas as culturas, como as religiões e ideologias, têm implícita uma simplicidade pura, original. O problema crucial em arquitectura não se prende com a sua condição formal, mas com a tarefa de criar, através de meios simples, um contexto atractivo que possa harmonizar as nossas necessidades biológicas.

[...] *Desde esse momento o viajante levará consigo para sempre no sangue um estranho bacilo que lhe fará padecer de uma grande e penosa doença. A beleza sempre origina tormento. Quem dela pode gozar, mesmo que apenas num momento passageiro, sofre, prisioneiro da fealdade do quotidiano. Quanto mais profundamente se percebe a beleza, tão mais amarga se torna a dor diária.*⁵¹

35. AALTO, Alvar;
«Desenho de estudo para o Instituto
de Tecnología de Otaniemi»,
Finlândia, 1949-1964.

É em 1925, após terminar a sua formação em engenharia e quando tinha apenas vinte e três anos, que o mexicano Luis Barragán parte numa viagem à Europa em busca da beleza que também Aalto perseguia.

Da maioria das publicações de arquitectura e dos jornais desapareceram as palavras beleza, poesia, fascínio, mistério, assombro, enlevo. Todas elas muito queridas para mim. [...] Não

⁵¹ AALTO, Alvar; “*Viaje a Italia*”, in SCHILDT, Göran (ed.) *Alvar Aalto : De palabra e por escrito*, Madrid : El Croquis Editorial, 2000, (p. 58/67 - tradução livre do autor).



*pretendo tê-lo alcançado, mas esse tem sido o principal interesse da minha vida.*⁵²

Em Paris conhece Ferdinand Bac, um arquitecto, poeta e jardineiro que terá sido a maior influência no modo como Barragán regatou o espírito mediterrânico e o colocou posteriormente em harmonia e evidência no seu próprio país. Durante essa primeira viagem à Europa, nasceu também em Barragán a admiração pela poética que habitava os jardins, os pátios e as fontes do Alhambra, em Granada. A obra de Ferdinand Bac e a viagem pelo sul de Espanha tiveram em Barragán o condão de o fazer redescobrir o que havia em comum entre estas arquitecturas e os ranchos da família Barragán, onde em criança passava férias: um clima idêntico e um sol que tudo enfatizava, brilhando com a mesma intensidade.

Apesar de nos anos subsequentes ter visitado os Estados Unidos e ter voltado à Europa, foi no norte de África, mais concretamente em Marrocos, que compreendeu que os habitantes compunham a essência das cidades, emocionando-se com a escala dos cenários onde as gentes se confundiam nos mercados e nos tons quentes dos muros de terra. No entanto, embora se possa considerar Luis Barragán um arquitecto extremamente sensível a novos estímulos, na sua obra raramente encontramos referências formais directas dos lugares que visitou.

A influência das suas viagens manifesta-se fundamentalmente nos sentimentos que a sua obra pretende transmitir, na alegria e na temperatura que as cores dos seus muros revelam e na emoção que o silêncio das suas fontes desperta. Em boa verdade, creio que é essencialmente a melodia das fontes do Alhambra e a transcendência dos jardins de Bac que, indirectamente, encontram

36. SALDÍVAR, Sebastián;
«Jardim de Luis Barragán na casa
Mago Vázquez», México,
não datada.

⁵² “Barragán - obra completa”, prefácio e desenho original de Álvaro Siza, 1ª edição em português Dinalivro Distribuidora Nacional de Livros, Lisboa, 2003, (*excerto do discurso de aceitação do Prémio Pritzker, a 3 de junho de 1980 - outorgado pela Fundação Hyatt*).



*um novo vigor e espírito nas formas criadas por Luis Barragán.*⁵³

A vontade de interiorização do espírito dos lugares e das experiências sensíveis que neles ocorriam, fez sempre com que Barragán fosse capaz de transportar a sua essência para a original criação de um imaginário de beleza ou de uma memória com carácter universal à qual ancorar os seus princípios de projecto e, acima de tudo, capaz de lhe conferir o distanciamento necessário, permitindo-lhe afastar-se com o intuito de ver melhor, sendo que é o próprio a afirmar que *foi sempre oportunamente segmentando a sua carreira e o exercício das coisas que fazia com viagens.*⁵⁴

A intuição, a experiência e a memória são parte do fecundo caminho de aprendizagem que Barragán trilha em cada viagem. A ânsia de captar tudo o que de belo o mundo tem para nos oferecer terá sido sempre o seu maior desafio ao longo de cada jornada, mais tarde transmitida na concretização da sua obra através dos lugares de magia, paz e encantamento que projecta. Neste sentido, Luis Barragán persegue a criação de uma viagem dentro da própria viagem, dando forma e sentido a um universo construído capaz de fazer o seu utilizador viajar até às suas memórias, *que à semelhança das do imperador Adriano, em Tivoli, são o modo de compor um ramalhete de todas as recordações de viagem, reeditando-as ao seu redor de modo a melhor poder revivê-las.*⁵⁵

Se Barragán recupera o sentido de uma vontade de ir mais além do

37. ALBANS, Mary Saint; «Los Clubes», Cidade do México, não datada.

⁵³ Em conversa com Juan Palomar Vereá; Mazatlán, Sinaloa, Fevereiro de 2015.

⁵⁴ RIGGEN, Antonio; “Luis Barragán, escritos y conversaciones”, El Escorial: El Croquis Editorial, 2000, (p. 81).

⁵⁵ MOLINA Y VEDIA, Juan; SCHERE, Rolando; “Exilios. Exiles”, in “Luis Barragán. Paraísos, Paradises”, Madrid: Kliczkowski Publisher-A Asppan S.L., 2001. (p.26) recolhido de “El Viaje Interior de Luis Barragán”, texto de Carlos Labarta in “Architect’s Journeys – Los Viajes de los Arquitectos”, GSAPP books, T6) ediciones, Universidade de Navarra, 2011, (p.132).



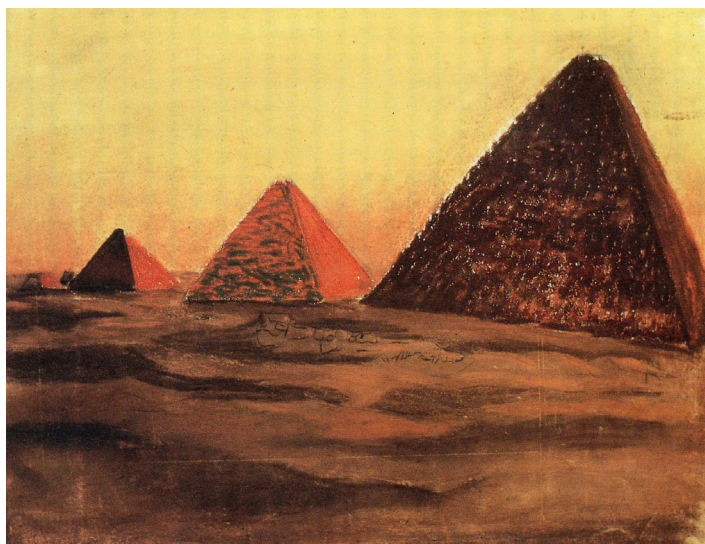
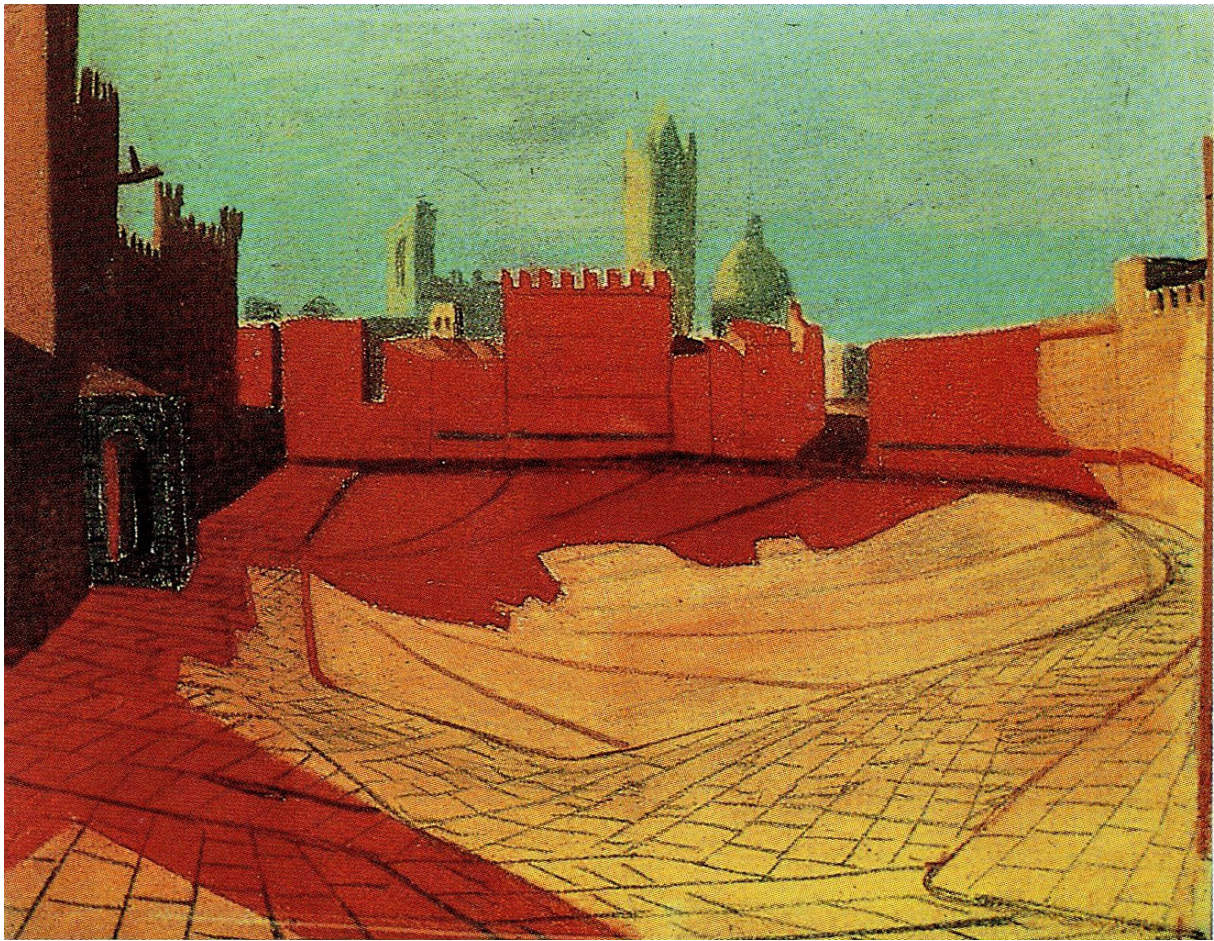
que os aspectos físicos da matéria⁵⁶, fazendo com que a escala e a proporção dos elementos que projecta transcendam a sua própria materialidade ao serviço da composição, Louis Kahn – que após ter visto uma exposição sobre a obra do arquitecto mexicano em Nova Iorque o terá convidado a participar no desenho do pátio central do seu projecto para o *Salk Institute for Biological Studies*⁵⁷ – terá sido um dos arquitectos mais geniais na leitura e na reinterpretação das suas memórias de viagem.

Entre a sua primeira incursão europeia, nos anos de 1928 e 1929, e a estadia na *Accademia Americana de Roma*, em 1950 e 1951, Louis Kahn ter-se-á aproximado das correntes artísticas europeias, procurando, no entanto, libertar-se de um certo academismo existente nas aguarelas italianas e focando os seus próprios desenhos numa procura depurada de compreender a forma, o volume e a luz dos elementos observados, à imagem de Giorgio de Chirico, um dos pintores por quem nutria maior admiração, e à semelhança do qual terá começado a utilizar pastel nas suas representações. Há uma nítida procura de clareza e linearidade, potenciada pelos altos contrastes cromáticos que atingem, talvez, a sua maior expressão nos desenhos de Kahn sobre a *Piazza del Campo*, já representada por outros arquitectos viajantes. De Itália, aliás, é possível estabelecer uma forte relação entre as torres que pontuam *San Gimignano* e o projecto que posteriormente Louis Kahn realizaria para os *Richards Medical Research Laboratories*, podendo considerar-se esta obra como um reavivar das reminiscências que o arquitecto traz da sua passagem por

38. KAHN, Louis;
«*Towers in San Gimignano*»,
Itália, 1928.

⁵⁶ LABARTA, Carlos; “*El Viaje Interior de Luis Barragán*”, in “*Architect’s Journeys – Los Viajes de los Arquitectos*”, GSAPP books, T6) ediciones, Universidade de Navarra 2011, (p.124).

⁵⁷ Luis Barragán terá dito a Louis Kahn para esquecer a sua ideia inicial de desenhar um pátio arborizado entre os dois edifícios do Salk Institute. Pelo contrário, uma praça simétrica a céu aberto com uma simples linha de água axial seriam suficientes para colocar todo o complexo em diálogo, numa melhor atitude perante o espaço envolvente.



Itália.⁵⁸

Da segunda visita realizada a terras mediterrânicas, são de salientar a leitura que Louis Kahn faz do simbolismo poético que envolve todo o complexo da Acrópole ateniense e do marcado purismo formal associado à expressão monumental da arquitectura egípcia. Os desenhos a pastel que executa das grandes pirâmides que pontuavam as margens do rio Nilo, partilham a busca pela depuração das formas e pela compreensão geométrica através da vibração do binómio *luz-sombra*, já anteriormente testado em Itália, no que pode ser interpretado como uma clara desvalorização dos detalhes e do ornamento.

*As visitas ao Egipto, Grécia, e Roma, que impulsionaram Kahn a procurar uma saída para a “pequenez” do modernismo, marcaram o início de uma década de extraordinário desenvolvimento no seu trabalho, tendo passado de um respeitado professor que tinha feito alguns edifícios de menor interesse, a uma figura aclamada no panorama internacional.*⁵⁹

Fernando Távora terá respondido ao seu *desejo de conhecer e compreender*⁶⁰ entre 13 de Fevereiro e 12 de Junho de 1960, após ter visto aceite pela Fundação Calouste Gulbenkian o formulário no qual concorria a uma bolsa de longa duração para estudar os métodos de ensino de arquitectura nos Estados Unidos da América. O primeiro contacto que terá

⁵⁸ ZEVI, Bruno; *História da Arquitectura Moderna*, prefácio e estudo de Nuno Portas, 2º volume, Arcádia, 1973, (p. 656; «Nos Medical Laboratories o sistema de adição dos módulos quadrados junta-se num coágulo dissimétrico. [...] Há uma recuperação de materiais, perspicazes dissonâncias nos cortes de vidro, aparelhagens tecnológicas denunciadas à maneira dos brutalistas, um livre aflorar de reminiscências, de Siena a San Gimignano, imunes porém de dependência no seu léxico.»).

39. KAHN, Louis;
«Desenhos de viagem em Itália,
Egipto e Grécia», 1951.

⁵⁹ JOHNSON, Eugene J.; LEWIS, Michael J.; *Drawn from the source: the travel sketches of Louis I. Kahn*, Williams College Museum of Art, 1996, (p. 94 - tradução livre do autor).

⁶⁰ SIZA, Álvaro; “Fernando Távora - o estímulo dos contrastes” in *Fernando Távora - Diário de Bordo*, vol. 2, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, (p. 12).



estabelecido com a pedagogia americana terá sido na *School of Fine Arts*, em Filadélfia, onde viria a assistir a uma aula e a conversar, justamente, com o arquitecto Louis Kahn, partilhando com este os seus interesses pela História e debatendo ideias de como a colocar ao serviço da disciplina da Arquitectura. Todavia, em visita a Chicago, os métodos de ensino revelar-se-iam uma pequena desilusão para o arquitecto português, considerando este a postura do *Illinois Institute of Technology* um pouco acrítica e essencialmente baseada na importação dos modelos germânicos herdados de Mies van der Rohe. No entanto, saliente-se de que este desencanto não se prendia à arquitectura do arquitecto alemão, que Távora estimava, mas sim à aplicação gratuita de um processo *miesiano* enraizado na Bauhaus, que se via aplicado muitas vezes fora do seu contexto.

A sede de viajar e contactar com outras culturas e outras formas de pensar a arquitectura, talvez fomentada no seu contacto com os *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna* (CIAM) e com a sua ainda curta experiência enquanto docente numa Escola de Arquitectura que sentia *o desejo e a urgência de se transformar*⁶¹, levou Fernando Távora a visitar a obra do arquitecto americano Frank Lloyd Wright, tendo ficado particularmente impressionado com o que presenciu em *Taliesin*⁶², antes da sua partida para o México, a 22 de Abril⁶³.

⁶¹ SIZA, Álvaro; [op. cit], (p.8).

⁶² TÁVORA, Fernando; “*Diário de Bordo*”, vol. 2, Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012, (p. 231; «É um momento que não posso esquecer, o desse primeiro contacto com *Taliesin*. A paisagem sem ser grandiosa é grande e os edifícios sem serem grandes sentem-se perfeitamente na paisagem, sem de qualquer modo a desvalorizarem. A ideia de *Taliesin* como uma construção desfez-se nesse momento no meu espírito.; *Taliesin* é uma paisagem, *Taliesin* é um conjunto, em que é porventura difícil distinguir a obra de Deus da obra do Homem.»).

⁶³ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.223/224; «Começo a estar cansado da América do Norte e necessito de encontrar gente da minha raça. [...] tenho visto aqui tanta coisa mexicana em museus (encafuada em vitrinas) que queria ir ver aquilo plantado no meio da selva e sob o sol que lhe deu o ser.»).

40. TÁVORA, Fernando;
«*Commonwealth Promenade
Apartments*, de Mies van der
Rohe», Chicago, 1960.



Em solo mexicano, terá sido fortemente influenciado pela policromia da arquitectura de Luis Barragán, visitando o *El Pedregal*, e pelo complexo urbano de *Teotihuacan*⁶⁴, de onde salienta a relação do conjunto com a morfologia do território.

Após ter recebido o convite para participar como membro dos CIAM no *World Design Conference* (WoDeCo) em Tóquio, Fernando Távora solicita que esta cidade seja adicionada ao roteiro da viagem que estipulara e vê então expandidas as suas fronteiras para o continente asiático, tendo encontrado no Japão – à semelhança do que já tinha presenciado no México – *o peso da história e a sedução duma cultura influente no ocidente desde há séculos*.⁶⁵ No país nipónico, Fernando Távora terá visitado o *Hotel Imperial* de Frank Lloyd Wright, que terá descrito como *uma ruína de categoria*⁶⁶, e ainda o *National Western Museum*, de Le Corbusier, que não terá correspondido em termos de escala ao que as fotos fariam supor. No entanto, o arquitecto terá achado deslumbrante a ideia de um *todo casa-jardim*⁶⁷, subjacente à Katsura, que mais tarde teve oportunidade de visitar em grupo.

A jornada de regresso a Portugal é amplamente marcada pela *saudade*, revelando já alguma impaciência por parte de Fernando Távora para com lugares como Banguécoque e Carachi, aos quais não terá dedicado muito tempo. No diário que manteve ao longo dos quatro meses, as suas notas revelam no entanto algum entusiasmo com a chegada a Beirute, cuja

41. TÁVORA, Fernando;
«*Villa Imperial Katsura*», Japão,
1960.

⁶⁴ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.291; «*Fiz fotografias, fiz desenhos. O que teria sido aquilo nos grandes dias é indescritível. Os edifícios em ordem com a sua policromia e a sua abundância, animados pela paisagem humana em manifestação de grande cerimonial... e por ali andei, sempre batido por um sol fortíssimo e compreendendo ao mesmo tempo as relações do conjunto com o sistema solar.*»).

⁶⁵ SIZA, Álvaro; [op. cit], (p.10).

⁶⁶ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.311).

⁶⁷ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.330).

luz, topografia e cor o remetem para *qualquer coisa de Lisboa*⁶⁸. A 5 de Junho parte em direcção ao Egipto, onde o cansaço não impede Fernando Távora de visitar Gizé e a Câmara da Pirâmide de Quéops⁶⁹. É, todavia, em Atenas, que o arquitecto português se reencontra com a arquitectura e a cultura europeias, trilhando os mesmos caminhos que tantos outros arquitectos viajantes, em direcção à Acrópole.

*A reconstituição da Stoa parece criteriosa e não houve a intenção de “fazer velho” o que o não era.[...] o “sentido social” dos espaços parece evidente; ali a coberto do sol ou da chuva passeavam-se os cidadãos discutindo ou aprendendo, ali se mercadejava e até talvez por ali se dormisse à sombra dos pórticos. [...] Estive no Teséion. É claro que o Teséion foi uma esplêndida experiência para a construção posterior do Parténon. Cada vez me convenço mais de que só fazendo a mesma coisa várias vezes, numa vida ou ao longo de gerações, é possível refinar e chegar a soluções com eternidade. Do Teséion para o Paténon há todo um caminho de progresso como acontece com as Lake Shore 1ª e 2ª fase do Mies.*⁷⁰

Da extensa e profícua viagem à volta do mundo, Fernando Távora colhe um conjunto de ensinamentos que mais tarde tenta integrar na metodologia própria da Escola do Porto. A viagem viria a ser posteriormente aliada ao exercício do desenho como instrumento analítico, de modo a estimular uma postura atenta perante o passado, capaz de questionar a

42. TÁVORA, Fernando;
«Desenho da Acrópole», Atenas,
1960.

⁶⁸ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.355; «[...] há também aqui qualquer coisa de Lisboa, na luz, nos acidentes de terreno, na cor da construção; mas claro que a cor do Mediterrâneo... só no Mediterrâneo.»).

⁶⁹ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.358; «No meu caderno de desenhos escrevi alguns comentários sobre a Câmara da Pirâmide de Quéops; é realmente magnífico construir-se uma massa tão monstruosa para aproveitar tão pequeno volume de espaço interno; e a ascensão é custosa, apesar de tudo descoberto e explorado e da luz fluorescente e dos degraus de madeira que revestem as rampas. A grande galeria é magnífica; a câmara é de extraordinária concisão e é mais uma caixa de granito do que propriamente uma vala.»).

⁷⁰ TÁVORA, Fernando; [op. cit], (p.366/367).



História operativamente e contribuindo assim para uma formação mais completa da cultura arquitectónica dos estudantes – a pedagogia inerente ao sentido metafórico de *sair de casa*.

Neste sentido, e à semelhança do que já tinha escrito no seu diário a propósito da importância de *fazer a mesma coisa várias vezes*, Fernando Távora volta à Grécia em 1976 juntamente com alguns dos seus antigos estudantes e amigos, de entre os quais Álvaro Siza. De resto, já em 1968 os arquitectos teriam viajado juntos até à Escandinávia, com intuito de verem as obras de Alvar Aalto na Finlândia, autor que terá marcado profundamente a arquitectura de Siza.

*Tenho viajado com Fernando Távora ao longo dos anos, constantemente. As primeiras viagens aconteceram no estúdio do Palácio Atlântico, ou da rua Duque de Loulé, ou na Escola de Belas Artes. Por sua boca e gestos, eu e outros tínhamos notícia de tudo o que ele tivesse visitado: último pormenor de Le Corbusier minuciosamente descrito, Pirâmide de Gizé, Templo Sunion, túmulo de Frank Lloyd Wright... Por esses relatos fui aprendendo a gostar de arquitectura: aprendendo arquitectura. Mais tarde as viagens tornaram-se reais e a experiência compartilhada. Assim hoje continuam. Salvo a idade, nada mudou.*⁷¹

43. «Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza na Acrópole», Atenas, Grécia, 1976.

De facto, Álvaro Siza revela uma postura particularmente atenta perante o observado durante as suas viagens. Os textos e os desenhos que nos faz chegar dos lugares por onde passou, denotam um sentido nitidamente poético, aproximando-o da liberdade implícita aos seus traços e à trajectória de voo dos seus olhos, deslumbrados.

Álvaro Siza viajou – *desenhou* – um pouco por todo o mundo, sempre entregue a um processo de contínua aprendizagem. A sua capacidade de leitura de novas realidades é de tal modo apurada, que os projectos que

⁷¹ SIZA, Álvaro; “Fernando Távora”, in *01 Textos*, Civilização Editora, 2009, (p. 281).



realiza no seio de geografias distantes e distintas, possuem uma capacidade de resposta natural e identificada com a paisagem, a cultura, os materiais e as técnicas locais. Para Siza, o desenho representa uma viagem dentro da própria viagem – o conjunto de figuras que interagem para que possa compreender o sentido mediador entre o exterior e o seu interior – registo primordial do pensamento feito representação.

Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem. *Viajar é prova de fogo, individual ou colectivamente. Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos. Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina. [...] Por mim gosto de sacrificar muita coisa, ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor. Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor esquisita – monumentos e monumentos por ver e a preguiça avançando docemente? De súbito, o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenhavam. Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes. Num intervalo de verdadeira viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade. Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.*⁷²

44. SIZA, Álvaro;
«Piazza di Spagna», Roma, 1980.

Sair de casa é – para Álvaro Siza ou para qualquer outra pessoa bafejada pela capacidade de abrir os olhos e a alma – privarmo-nos do nosso modelo cultural rumo a um exílio de descoberta. Aí, nesse lugar

⁷² SIZA, Álvaro; “Desenhos de viagem”, *01 Textos*, Civilização Editora, 2009, (p. 49).



onde à semelhança de Ovídio representámos *a barbárie do estranhamento*, somos oferecidos à alegoria dos começos.

E talvez seja à luz da memória de uma viagem que Álvaro Siza faz a Marrocos com um grupo de amigos, em setembro de 1967, que possamos colher o verdadeiro e já maduro fruto que as viagens nos dão a provar – porventura uma das únicas formas possíveis de *aproximação a essa ideia latente e mítica de Felicidade*.⁷³

45. GRADE, José;
«À mão direita lá deixei Sevilha»,
1967.

⁷³ ALVES COSTA, Alexandre; SIZA, Álvaro; “*Marrocos*” in *1967 Marrocos*, ‘Coleção Viagens’, Circo de Ideias, 2011, (p. 9).

*chegamos devagar,
ainda envoltos de alegria laica
capazes de fazer do silêncio liturgia
e da liturgia pão.*

*talvez possa agora compreender,
o meu olhar penetre os labirintos,
a minha pele endureça
e a minha voz brande
o genius loci de outrora,
âncora de qualquer caos.*





46. «Este é um lugar de desafeição», Tailândia, 2013.

3. por entre *lugares de silêncio*

*O silêncio tem dois polos, um negativo onde se transfigura em nihilismo, morte do sentido e inactividade, e outro positivo, no qual se faz berço de toda e qualquer acção.*⁷⁴

∞

O silêncio *foi*, primeiro, um lugar. Um lugar ou uma distância onde a energia se faz sentir. Um silêncio, ou *um lugar de silêncio*, onde a presença tem voz e onde surge *a necessidade da palavra e da acção*.⁷⁵ Um silêncio que abre e gera diálogo, distância onde se encontra o espaço da construção de uma postura – a que nos permite reinventar a realidade, apreendendo e, nessa *distância*, aprendendo o valor do tempo, recriando-o em espaço. O corpo é o alfabeto a designar, por forma à concretização de uma leitura inexacta mas total de cada lugar.

Um *lugar de silêncio* é a dádiva através da qual a arquitectura nos permite sentir a pura experiência da descoberta do seu sentido, silenciando os ruídos que até então mistificavam a essência dos seus ensinamentos; o sentido da sua voz feita palavra, *porque somente ao ser, ao mesmo tempo, pensamento, imagem, ritmo e silêncio parece que a palavra pode recuperar a sua inocência perdida, e ser então pura acção, palavra criadora*.⁷⁶

*O ocidente ensina-nos que o ser se dissolve no sentido, e o oriente que o sentido se dissolve em algo que não é nem ser nem não ser: mas “o mesmo” que nenhuma linguagem é capaz de designar a não ser a do silêncio. Nós, Homens, estamos feitos de tal modo que o silêncio também é uma forma de linguagem entre nós.*⁷⁷

⁷⁴ ZAMBRANO, Maria; “Los dos polos del silencio”, in *El silencio*, Revista Creación, nº1.

⁷⁵ APARICIO, Luz Fdez. Valderrama; *La construcción de la mirada: tres distancias*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2004.

⁷⁶ ZAMBRANO, Maria; *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

⁷⁷ PAZ, Octávio; *Los signos en rotación*, Círculo de Lectores, Barcelona, España, 1971.

3.1. do tempo, da aura e do vestígio:

Roma

—

A cidade

São dezasseis horas e trinta e oito minutos.

Olho em redor e procuro a evidência do tempo, plasmada na arquitectura e no mundo físico; procuro os sinais graves desta existência e de que modo a devastação desta passagem se faz presente. Aqui, num ponto mais alto, Roma mostra-se uma maquete de pedra e ar; um organismo pleno de circuitos, irrigado entre a descompressão dos vazios e a tensão das vielas.

A cidade é um registo primordial do tempo; cresce nele. Roma apresenta-se como um corpo vivo, capaz de exprimir a grandiosidade de impérios que durante séculos e séculos de crescimento profundo, clamaram por edifícios e praças capazes de responder ao motor ocioso e político do poder e de, ao mesmo tempo, referenciar e ordenar o seu território. A origem do que vejo está necessariamente ligada à natureza deste lugar - a sua topografia, o rio Tibre. É também a partir da lógica imposta pelos elementos naturais que o fórum se desenvolve: espaço aberto com multiplicidade de funções; espaço ao serviço de uma sociedade em plena evolução, como deviam ser todos os fóruns - lugares para o encontro. Há um magnetismo qualquer, e estou ciente de que nem com meia-dúzia de anos de estudos seria capaz de decifrar se são as ruínas, se é a mancha verde que aqui e ali vai predominando. Talvez seja essa a magia do fórum imperial - o parecer que sempre aqui esteve, assim, inerte e à espera que o tempo passe e não o corroa, natureza e artifício a comungar de uma aura, um encantamento qualquer que nos faz ter a certeza que não acharíamos estranho se de um momento para o outro homens-estátua e estátuas de homens se envolvessem numa dança qualquer, entregues ao movimento e à vida de outros tempos.

—

Na rua

Não o recordo bem, mas mais tarde transcreverei as linhas de Ruy Belo, que hoje, no preto e branco da mente fizeram mais sentido do que nunca.

[...]

Ninguém sabe andar na rua como as crianças. Para elas é sempre uma novidade, é uma constante festa transpor umbrais. Sair à rua é para elas muito mais do que sair à rua. Vão com o vento. Não vão a nenhum sítio determinado, não se defendem dos olhares das outras pessoas e nem sequer, em dias escuros, a tempestade se reduz, como para a gente crescida, a um obstáculo que se opõe ao guarda-chuva. Abrem-se à aragem. Não projectam sobre as pedras, sobre as árvores, sobre as outras pessoas que passam, cuidados que não têm. Vão com a mãe à loja, mas apesar disso vão sempre muito mais longe. E nem sequer sabem que são a alegria de quem as vê passar e desaparecer.

Digo-o porque aqui a rua é uma praça longitudinal, apertada entre os volumes, dinâmica de sua condição. Ou talvez se finja simplesmente um canal de água veneziano que secou - a mesma escala, as mesmas janelas abertas sobre si, os cortinados ocres ao vento. Por vezes a rua não é mais rua: transformou-se já num grande monstro, desamparado num corupio, avenida fora, entregue aos holofotes maestros que ditam o ritmo desenfreado da música. As vespas buzina, os condutores esbracejam num chinfrim, o trânsito avança, dá-lhe sentido, direcção, fluxo, energia.

As ruas são linhas. Fios invisíveis que cosem tudo com justa medida, capazes de dar sequência ou interromper bruscamente, acelerando e desacelerando conforme a necessidade. Aqui as ruas são únicas. Não me lembro, talvez por andar já há demasiadas horas sem rumo, de uma rua que não desemboque numa praça maravilhosa, num edifício imponente, numa



47. «Coliseum», Roma, 2010.





48. «Rua», Roma, 2010.

fonte ou numa escultura com mais de cem anos.
Mas o que são cem anos para Roma? A certa altura
caminhamos já sem pés, guiados pela direcção das
lanças e dos braços da estatuária da esquina, ponto
assente de que encontraremos paragem e descanso na
próxima praça. E de repente, lembro-me que talvez
haja ruas sem remate. Comecei por falar delas - as
ruas apertadas entre os volumes, que sufocam por
vezes, ensopadas de sombra até aos lambrins. Creio
que são assim para que sejamos forçados a olhar o
céu... e a ver.

—

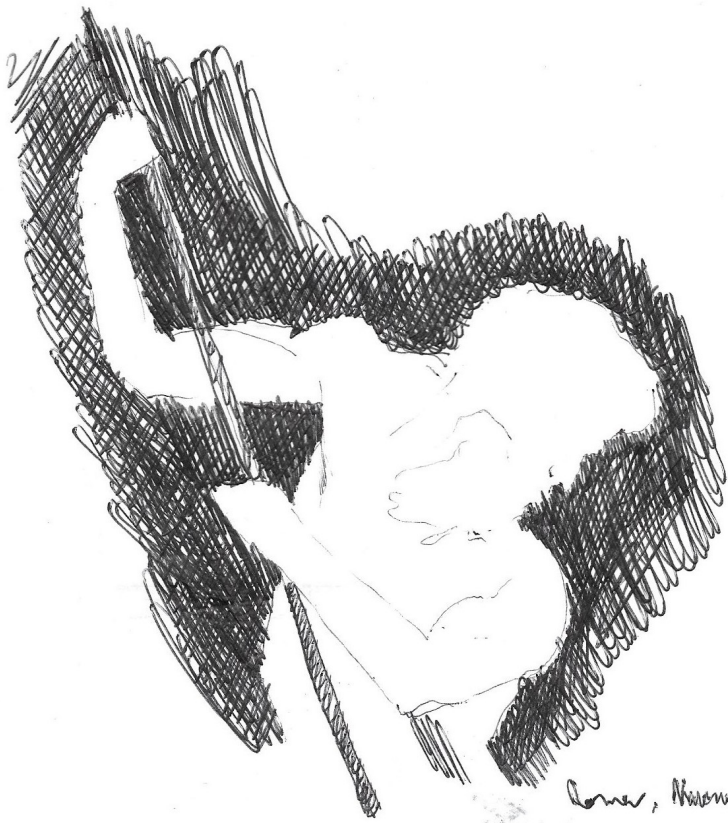
Uma praça, sobre[tudo.

Não conheço uma única praça que não queira narrar
um romance. E se há uma história a contar, a
Piazza del Popolo quererá necessariamente ser
cantada a duas vozes - qual piano a quatro mãos
- amplamente aberta sobre o tridente das vias
del Corso, del Babuino e Ripetta. Tivemos sorte.
A intuição trouxe-nos pela Francesco Carrara, a
norte, onde um pórtico fazia prever o anunciar
de qualquer coisa surpreendente. Estava sol mas
o vento rugia, o obelisco contundente ligado em
tensão por um fio qualquer às duas igrejas gémeas
- as duas vozes céleres, simétricas, contadoras
do tempo e da história - presas a dois pontos na
constelação do triângulo isósceles que mentalmente
desenhei. Não me recordo precisamente de quanto
tempo permanecemos. Presente ficou a nítida ideia
de que precisava de uma protecção, qualquer
resguardo para a retaguarda que me permitisse ser
um figurino atento mas discreto no cenário barroco.
Lembrei-me momentaneamente da elipse de São Pedro
e da diferença que uma colunata berniniana podia
acrescentar a este espaço...

Atravessámos com a sensação de que só podia ser
isso, haveria certamente praças que deveriam ser

apreciadas em andamento – porque já dizia alguém, ser essencial ver o mundo em escorço. Levamos tão a peito que o fizemos justamente até à Piazza Navona – que antítese! – essa extensa sala de estar a céu aberto onde as fontes são bancos e a água brota, reconfigurada todos os dias pelos cavaletes dos pintores e retratistas, a sua escala claramente ajustada às cadências dos violoncelos que lá no fundo vão marcando o ritmo das fachadas de todo o perímetro.

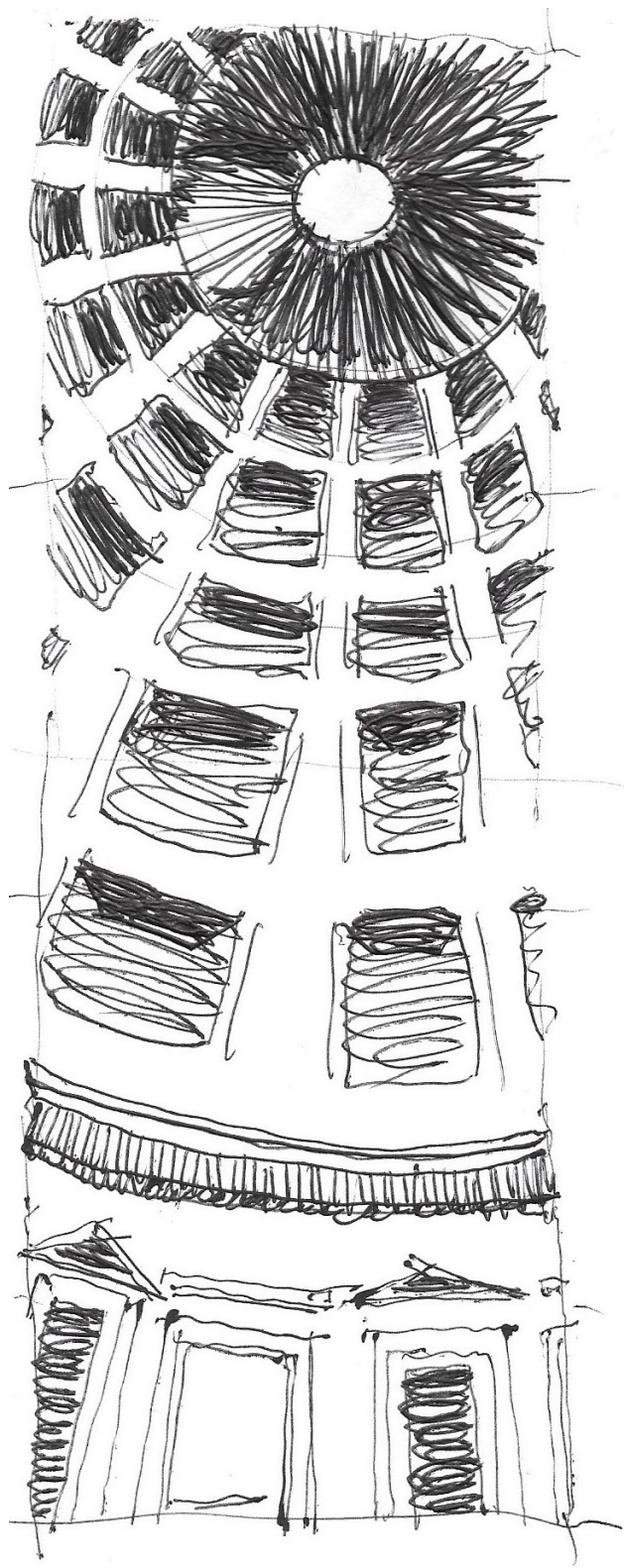
—



49. «Na Piazza Navona», Roma, 2010.

O sol queima a pele lá fora, a praça a abafar a gritaria dos miúdos que brincam ao diabo em redor da fonte. Descemos da Navona, serpenteando entre os quarteirões numa ligação rápida até à Piazza della Rotonda. O panteão domina, um tambor petrificado pela escala de milénios. Entramos devagar - o respeito e a devoção de crentes convictos - a sensação de que o silêncio e os olhos seriam os melhores guias depois de transposto o vestíbulo e as colunas coríntias de granito. Preparámos aí a vertigem da entrada, uma vez mais os olhos cravados no denso céu de caixotões, a memória num deambular constante entre o óculo e o ritmo, a clara percepção do tempo suspenso nos fiapos de luz ténue. Vagueamos pela curiosidade dos nichos e dos mármoreos atentos, registando aqui e ali um detalhe, uma sombra, outro motivo ou geometria, os sentidos completamente em êxtase aptos a ousar explicar a topografia daquela luz.

Eu sou uma força do passado
Só na tradição está o meu amor.
Venho das ruínas, das igrejas,
das peças de arte de altar, das
aldeias abandonadas sobre os Apeninos ou sobre os
pré-Alpes,
onde viveram os irmãos.
Deambulo pela Tusculana como um louco,
Pela Apia como um cão sem dono.
Ou olho os crepúsculos, as manhãs
sobre Roma, sobre a Ciociara, sobre o mundo,
como os primeiros actos da Pós-história,
aos quais assisto, por privilégio de registo civil,
da orla extrema de alguma idade
sepulta. Monstruoso é quem nasceu
das entranhas de uma mulher morta.
E eu, feto adulto, navego
mais moderno do que todos os modernos
a procurar irmãos que não existem mais.
-Pier Paolo Pasolini



50. «Panteão», Roma, 2010.





51. «Villa Farnese», Caprarola, 2012.

3.2. da poética e da ruína:

Acrópole

—

Nem acredito que estou aqui! A acrópole envolveu-me numa consciência profunda de mim mesmo, a ideia de que envelheci uns anos entre a subida íngreme, a entrada no complexo e este vaguear fortuito entre as pedras envolvendo o Pártenon com o corpo e abraçando-o com o olhar.

É impossível não recordar Távora, Le Corbusier, Aalto... a ideia de que depois de estar aqui, sairei com a noção clara de que não sou digno de erguer uma pedra - uma que seja - na paisagem.

Envelheci. Ou pelo menos uma parte consciente de mim amadureceu o olhar perante tanto brilho, tanta harmonia. Que deslumbramento!

Vista desde o promontório, Atenas em nada se parece com a panorâmica que me mostrou Roma. Ao contrário da absoluta capacidade de auto-renovação que pauta a geometria romana e a sua ânsia de construir contra a paisagem, impondo-se no sentido de a domesticar, a cidade grega parece-me reflectir o pensamento do que foi outrora esta civilização, materializando uma ideia de hierarquia que julgo ser já inerente à democracia ateniense, construindo-se não contra, mas através da paisagem, respeitando-a.

Já no passado a arquitectura era entendida como parte indissociável de um ambiente que invocava um determinado nível histórico, tornando-o o testemunho físico do tempo e da acção deste sobre o espaço.

Parecem-me ser disso espelho os teatros e os templos, completamente ancorados à topografia, que forçosamente vou percorrendo com uma ou outra planta na mão, na tentativa de fazer uma melhor leitura da disposição das pedras, que a maioria das vezes não sou capaz de compreender.

As ruínas aqui assumem o que julgo ser um conceito sobre o qual li há bem pouco tempo, o *genius loci* anunciado por Schulz. Talvez seja esse o verdadeiro espírito do lugar - uma ideia quase exageradamente romântica de espaço atemporal; como se todas as etapas do tempo se tivessem cumprido em cada uma das pedras, e finalmente agora o espaço transfigurado renascesse sob uma nova leitura, fazendo presente a identidade de um povo e de uma cultura sem, no entanto, estar vinculado a uma cronologia determinada.

Os elementos que compõem esta composição vão-se apresentando como uma fonte de conhecimento, que não sendo acessível a todos, suporta na sua materialidade a carga simbólica capaz de tocar a sensibilidade de todos, já que contendo em si valências e problemáticas construtivas aparentemente ocultas que transportadas para os dias de hoje, constituem ainda sábias lições para o presente.

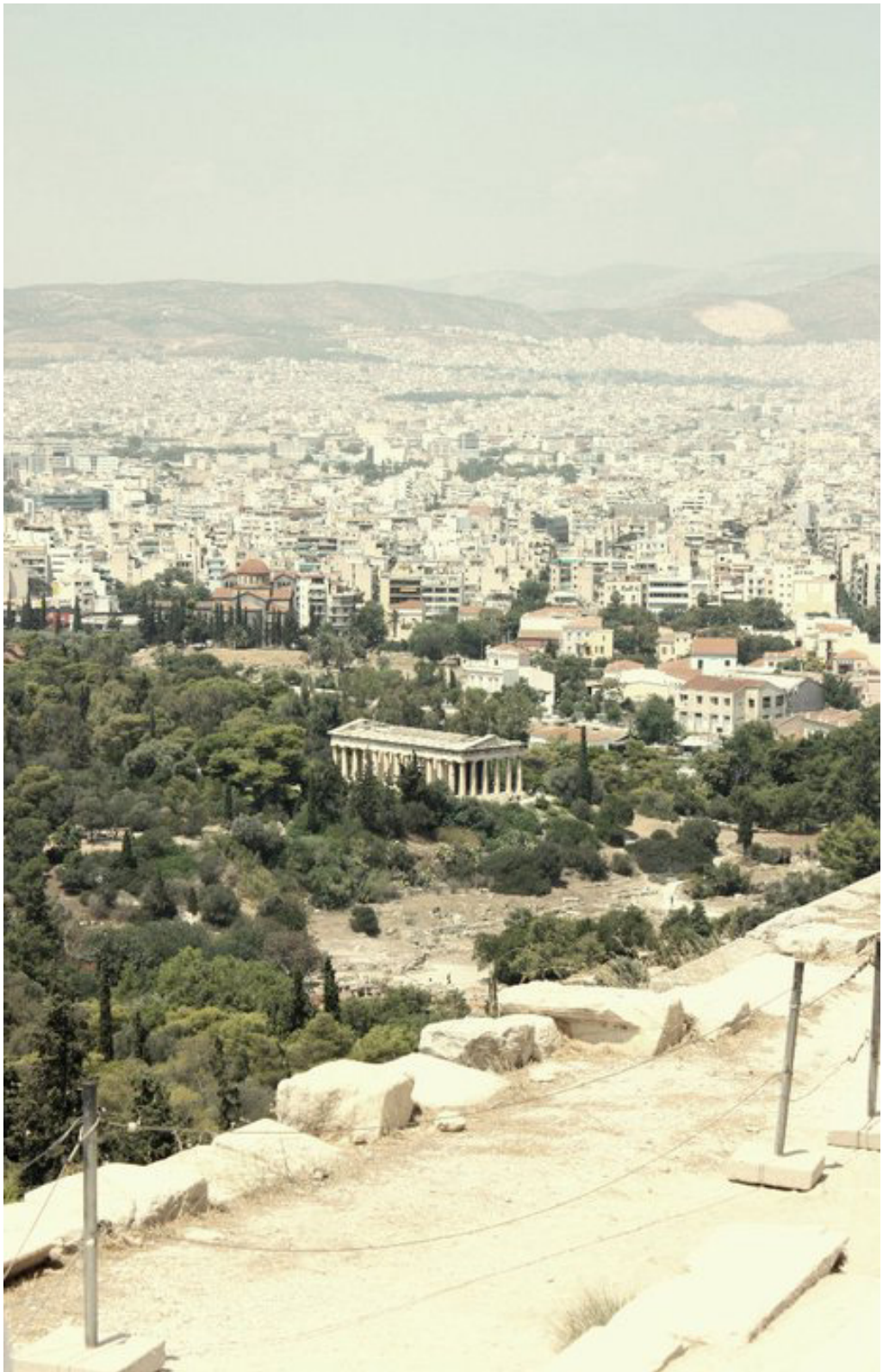
E parece-me estranhamente óbvia, essa capacidade destas ruínas em cegaram cada visitante, transportando-o para outro tempo, devolvendo à memória o sentido social de cada espaço, as discussões acesas da política, os passeios e as vivências da ágora, os cidadãos em plena actividade...

E só quando saímos daqui nos é devolvida a visão, não aquela, mas a nossa, a que olha mas não contempla tão bem.

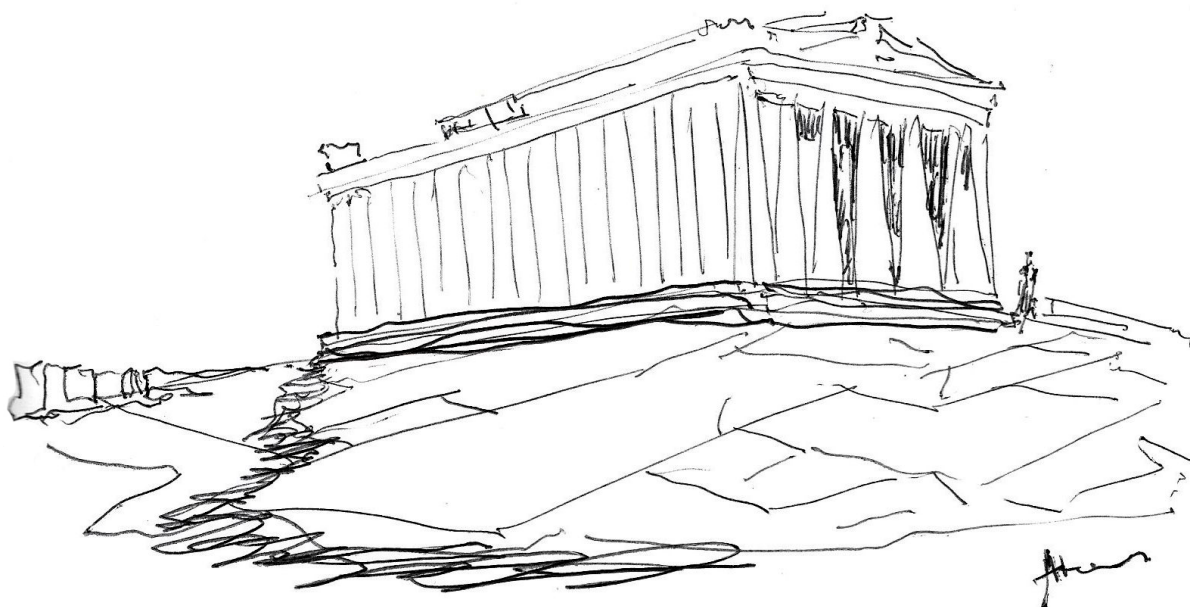
—

*O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do
dia se abre o figo. Eis o país do exterior onde
cada coisa é:
trazida à luz
trazida à liberdade da luz
trazida ao espanto da luz*

-Sophia de Mello Breyner Andresen



52. «Visto da Acrópole», Atenas, 2010.



53. «Cariátides e Pártenon», Atenas, 2010.



54. «Teatro grego», Atenas, 2010.

3.3. do corpo como unidade de medida:

Angkor Wat

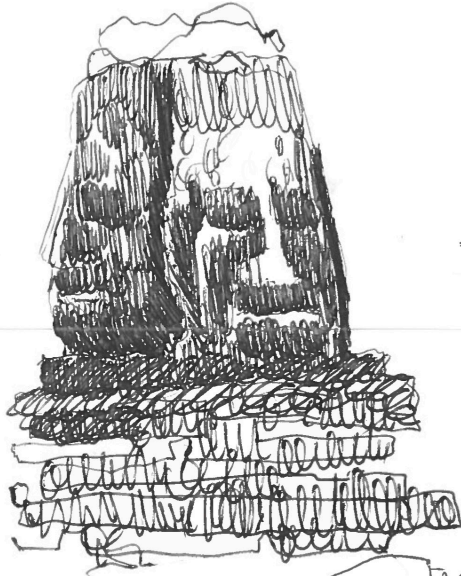
—

Angkor Wat traduz-se enquanto experiência sensorial num envolvimento físico cuja intensidade se demonstra impossível de ser imitada ou fotografada; encontramos nas entrelinhas de todo o complexo uma aura que traduz um claro apelo à universalidade e à intemporalidade.

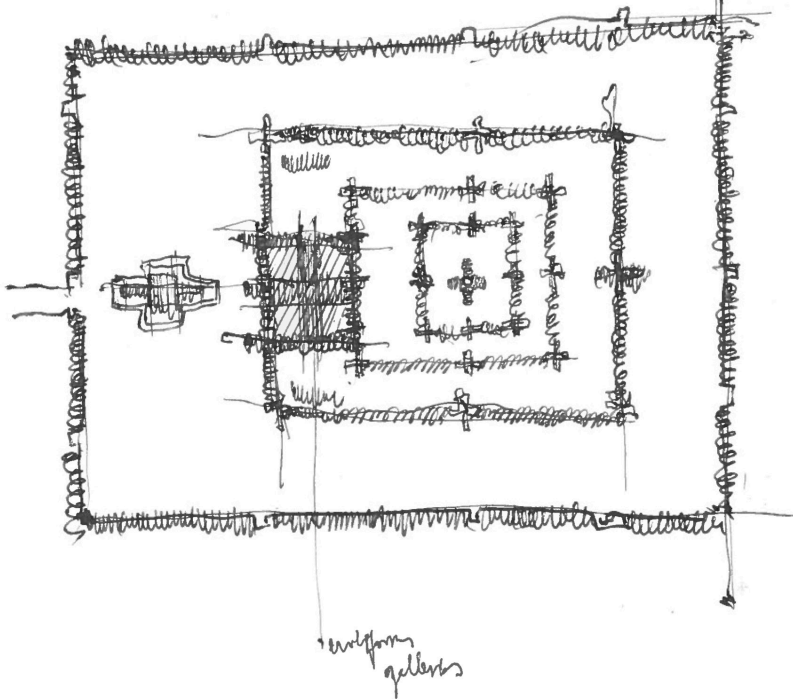
Esta arquitectura habita a solidão das coisas que não podem ser explicadas por palavras, corpo sublime irrompendo da densidade tropical das florestas que compõem parte da vasta paisagem cambojana, como um animal portentoso que aqui decidiu hibernar eternamente. Algo aqui nos conduz através da rudeza das suas proporções por entre o grande passadiço de pedra, afirmando a axial presença do pórtico de entrada. A partir desse momento, perdemos a vontade de falar, perdemos a vontade de contrariar o estado de profunda hipnose, sendo tudo demasiado absorvente e envolvido no mistério do que foram outrora as civilizações khmer.

O grande espelho de água impõe-se logo depois da antecâmara de entrada, fazendo crer que tal magnificência deve ser duplamente vislumbrada. Paira uma sensação de esmagamento, cada uma das almas vai sendo filtrada pórtico dentro por parte do animal adormecido, sendo a escala dos homens momentaneamente estabelecida através de uma ou outra árvore milenar que ainda não cresceu tudo, e que através das sucessivas ramificações vai buscando a espontaneidade dos membros, relembrando-nos em cada passo a nossa frágil condição.

—



- montanha pequena!
 aqui reia a ordem
 e o silêncio. as pessoas
 estes colados, não se une
 destes pedras transformam-se
 em fumaça e colorem-se
 no lugar onde as com
 montes, mais forte ou
 mais cedo, até fumaça
 - visto que não dist
 é possível de ser edif
 cada nos dias de ho
 rones demorada se
 de dinheiro e no
 repetidores d
 natureza



A monumentalidade do templo está quase inteiramente dependente da existência daquele percurso de aproximação que nos engasta e reduz. As pedras, estou certo, comunicam a teimosia de quem foi duramente esculpido na revelação dos rostos budistas, como que a avisar também que a perenidade na arquitectura tem o custo de mil mãos.

É um templo ciclicamente refeito, mas esta arquitectura, assume de outro modo a forma de monumento, reconstruindo-se na contínua inexactidão da atmosfera e da memória dos Homens, aqui e ali encobrendo sobre a folhagem um ou outro detalhe escultórico ainda por descobrir.

Há a preservação de um sentido proporcional quase inumano, manifestamente expresso ao longo das grossas camadas de basalto amontoado, fazendo acreditar que o transcendente também pode residir na ortogonalidade das ruínas da razão.





57. «Angkor Wat», Camboja, 2013.



58. «*Ta Prohm*», Camboja, 2013.



59. «A casa», Camboja, 2013.



60. «O búfalo», Camboja, 2013.



61. «Chong Kneas I», Camboja, 2013.

—

*estarei sempre sentado junto ao espelho,
o remo que sorve a calma dos peixes
neste exílio de estacas finas.
o silêncio dos fortes
devolve-me o cheiro das novas
catedrais de madeira.
há muito que a terra e o mar
abriram os braços
e acolheram cada órfão no regaço.*

Chong Kneas é isto: a estacaria submersa, o caos de um povo que vive com a natureza e da natureza, as águas calmas; a pequena escala das casas tradicionais adaptadas às condicionantes do período das cheias e as cores vivas, a tolerância e Buda. A grande escola e os miúdos das margens - não das ruas, das margens - tantas e tantas vezes a incerteza da refeição seguinte; o olhar perdido mas brilhante, o sorriso fundo e contemplativo de quem puxa solenemente as redes sem saber se é peixe, se é lama. Aqui encontrei o que suponho ser o maior reflexo da significação de um termo ancestral

- chamam-lhe *phi*.

Aqui encontrei um sentido na emergência das águas e na arquitectura que as povoa. Só aqui, verdadeiramente, tive a noção clara do que somos chamados a criar e para quem somos chamados a criar.





62. «*Chong Kneas II*», Camboja, 2013.

3.4. da matéria e do imaterial:

Chiang Mai

—

Em Chiang Mai, no norte da Tailândia, respira-se o ar leve que Banguécoque desconhece, embora a presença montanhosa seja ainda lida a alguma distância.

Conhecida como a 'rosa do norte', a cidade desenha-se a partir da geometria de um grande quadrado com cerca de mil e quatrocentos metros de lado, materializado sob a forma de uma linha de água em todo o seu perímetro e pontualmente por um muro. À semelhança do que foram as cidades sonhadas no período renascentista, tanto o canal de água como o espesso muro de tijolo exprimem o desejo de envolver uma espécie de ordem estabelecida no coração da cidade, defendendo-a e conferindo-lhe maior significado. A presença física destes dois elementos arquitectónicos estanca a hierarquia imposta pela retícula que compõe a cidade histórica e distancia os mais de trezentos templos budistas que ao longo dos séculos foram aqui erguidos.

Os templos, apanágio da vida e da morte, vão aparecendo à margem das ruas, pontuando as parcelas mais ou menos regulares que os planos de tijolo libertam da azáfama da rua, isolando aqui e ali as vozes e os cânticos budistas. Em ambos os tipos de complexo, o muro adquire um significado até então não lido no quadrado que representa o limite físico da cidade. Contrariamente, o muro do templo não separa: é um simples convite à introspecção e ao silêncio, seduzindo pela porosidade e pela cor, representando em si a força de uma nova forma de limite, autónomo, digno e simbólico.

—

Templos, há-os de dois tipos. Talvez três. Uns encerram em si a pureza das formas, a simplicidade dos símbolos e a robustez das pedras e da natureza convertida em santuário. Fazem-se representar sob a forma de uma espécie de grande menir central, os seus relevos evocam os elefantes e os tigres de outrora, tirando partido da amplitude do espaço verde que os delimita para, sob a maior abóbada - a do céu - recolherem o Homem à oração.

O brilho do segundo tipo quase cega. Os arquitectos deste templo terão compreendido a essência do que é trabalhar uma das matérias mais belas que a alma da terra produz - o ouro.

-

Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.

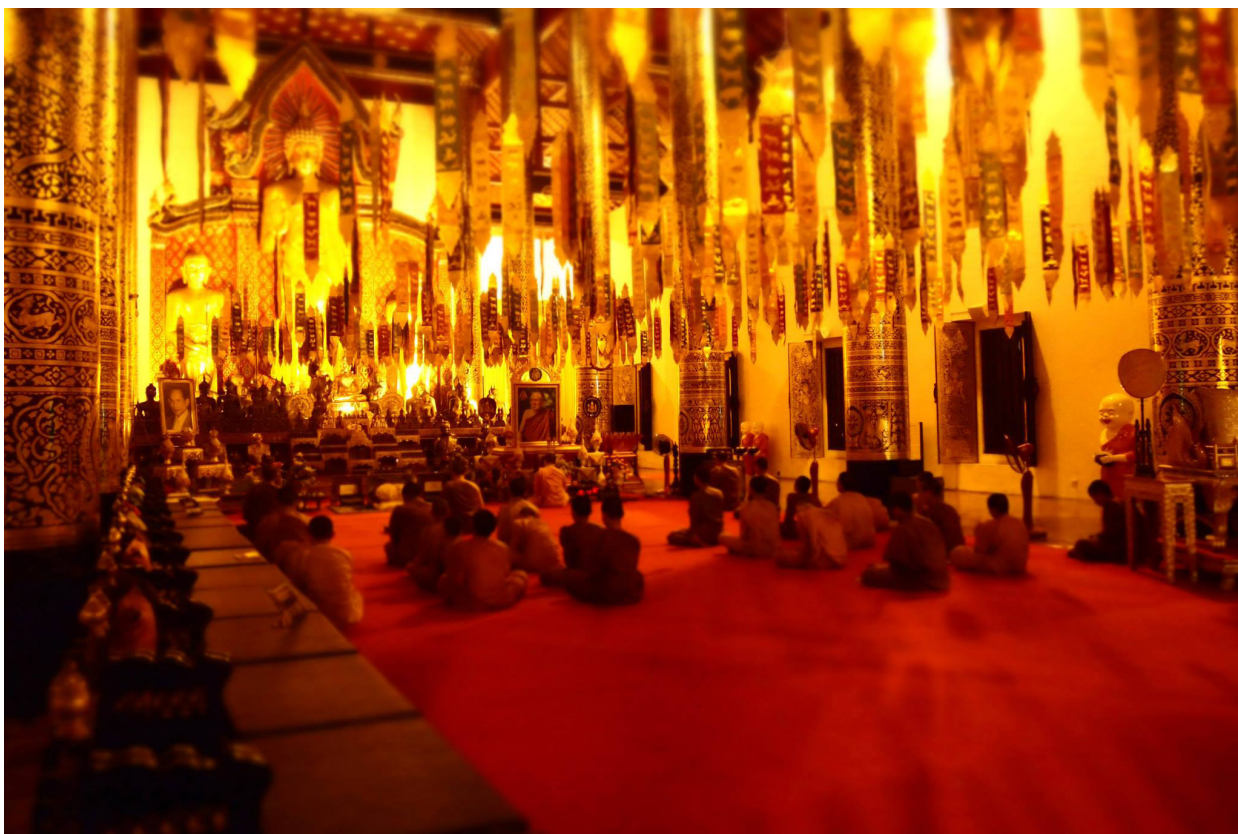
«Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo.» Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consumou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu. Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo. É em nós que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações?

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.

-Bernardo Soares



63. «Templo», Chiang Mai, 2013.



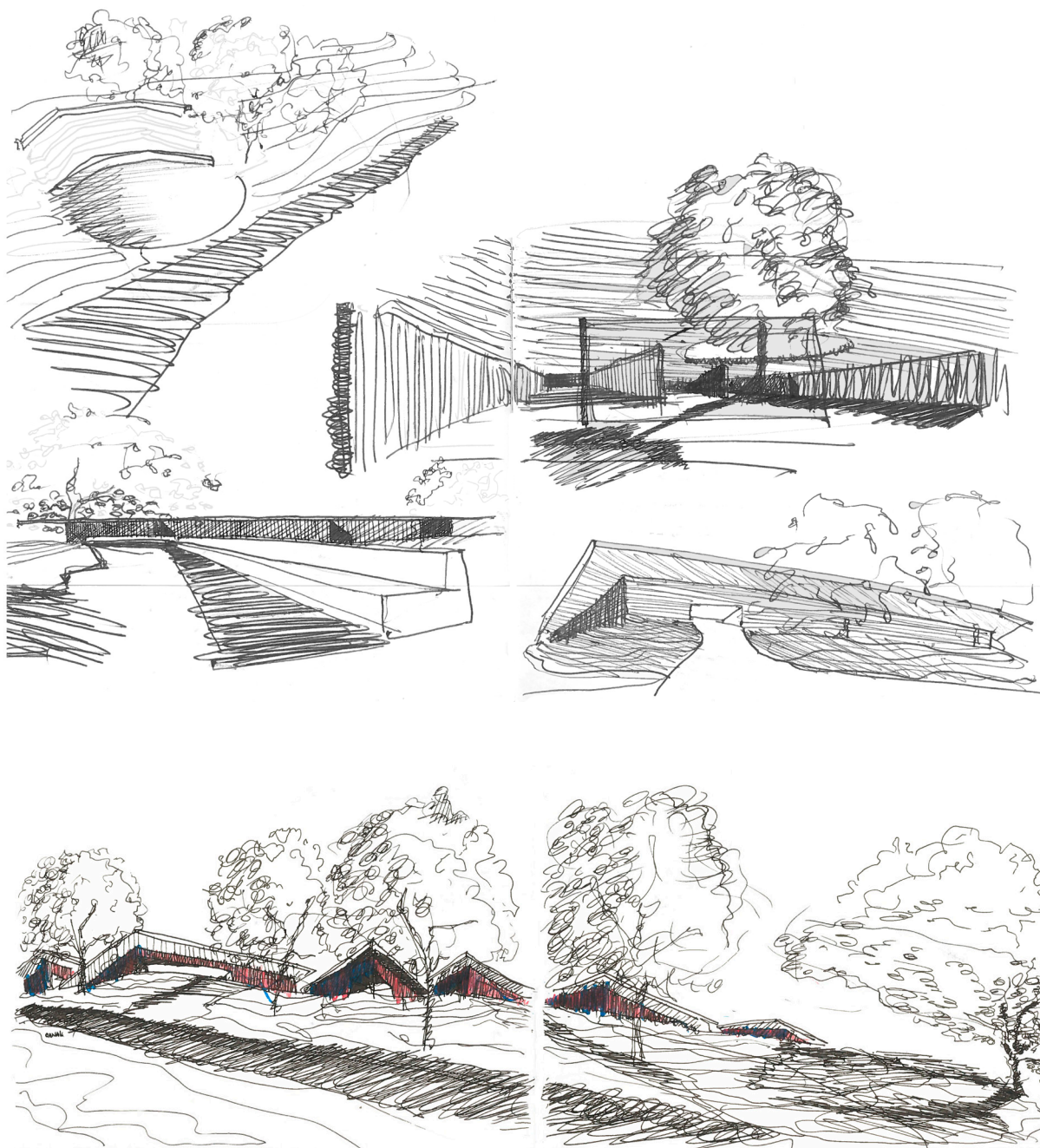
64. «A invisibilidade do Deus», Chiang Mai, 2013.



65. «Casa como templo», Chiang Mai, 2013.



66. «Cada dia é mais evidente que partimos», Chiang-Mai, 2013.



67. «Desenhos de aproximação», Chiang Mai, 2013.

3.5. da luz e da sua ausência:

La Tourette

—

Dizia um dia, um poeta arquitecto com que tive orgulho de privar, que vivemos numa época em que a luz se transformou numa simples matéria quantitativa, que a janela se banalizou de forma a perder o significado de tudo o que esconde ou de tudo o que mostra, elemento mediador de dois mundos, o da interioridade e o da exterioridade, o do privado e o do público, da claridade e da penumbra. Acrescentava ainda, creio que servindo-se das palavras de um dos seus mestres modernos, que caminhávamos para o triste dia em que o vão se tornaria apenas a não existência do plano de parede, afirmando a ausência, mais do que creditando a presença, num lamento sincero de quem quase perdera a fé.

Na ocasião, encolhi os ombros e não disse nada, pensando que talvez fosse arriscado da minha parte referir que conhecia já, ainda que precocemente, o célebre jogo sábio de volumes sobre a luz, não me fosse ele questionar sobre isso e eu desse um tiro no pé.

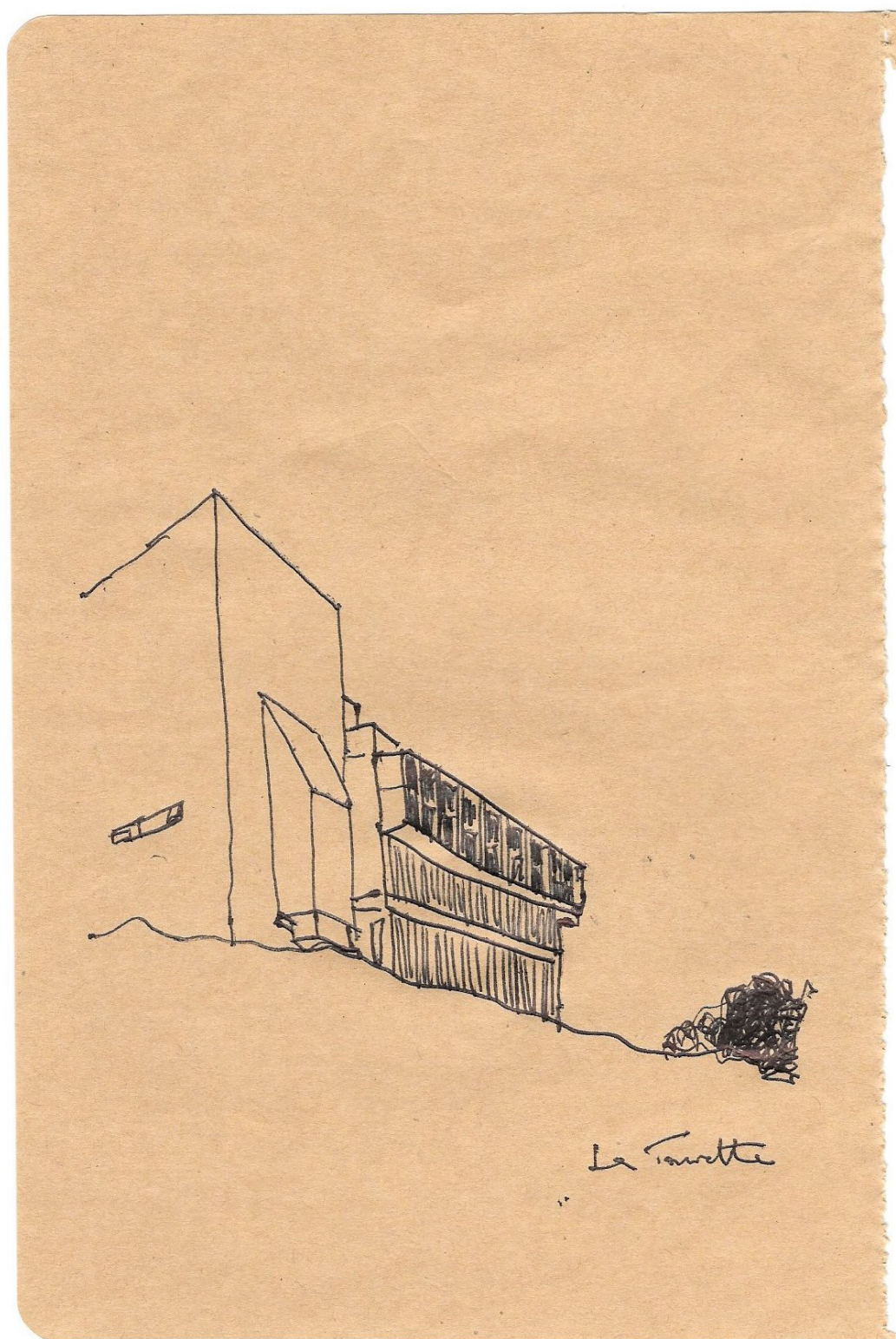
A minha quase nenhuma experiência, cingia-se aos vitrais da antiga igreja da paróquia e do feixe que pontualmente fazia entrever o pó das alcatifas, ou do maravilhoso mas simples filtro que os pinheiros no monte atrás da casa dos avós sempre foram, desenhando na encosta ao sabor do vento linhas esguias que faziam vibrar os montes de caruma.

Depois de ter subido a ainda íngreme Eveux-sur-Arbresle, passados já um bom par de anos, compreendi que a ingenuidade é também necessária e imprescindível ao bom aprendiz.

Em La Tourette, a luz é a matéria-prima por excelência ao serviço do Homem. Ao imaginar um sem-número de novas soluções para o elemento arquitectónico da janela, Le Corbusier terá



68. «*Natureza e artifício*», Eveux-sur-Arbresle, 2014.



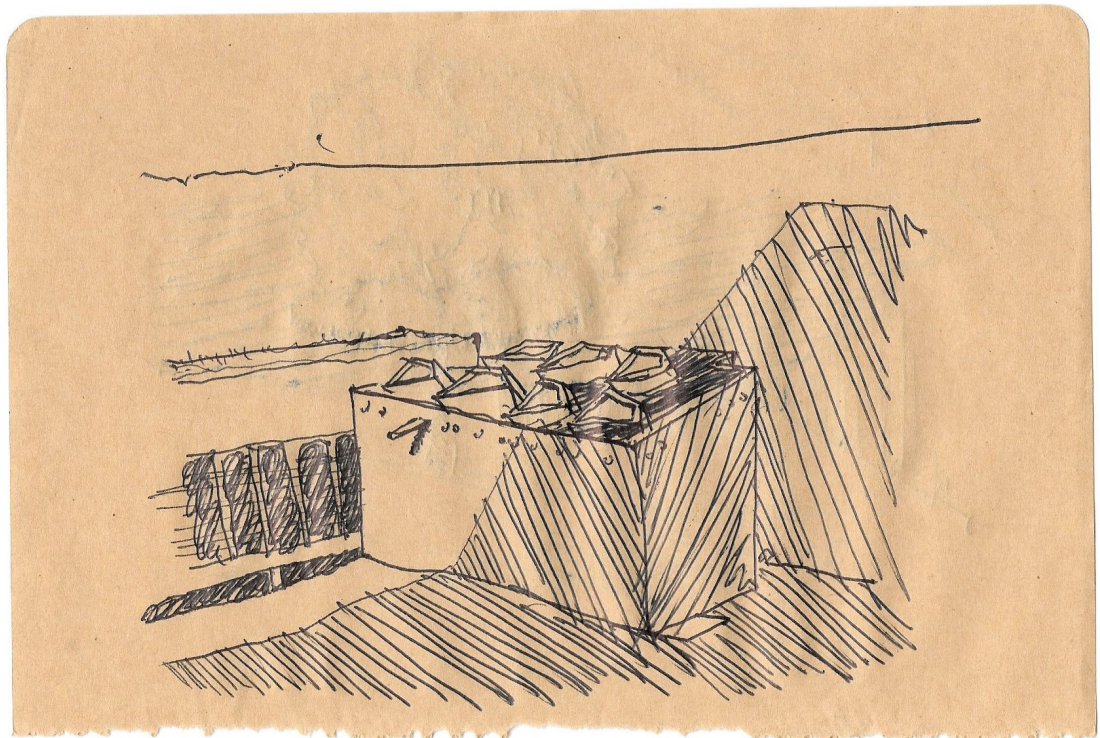
69. «La Tourette», Evieux-sur-Arbresle, 2014.



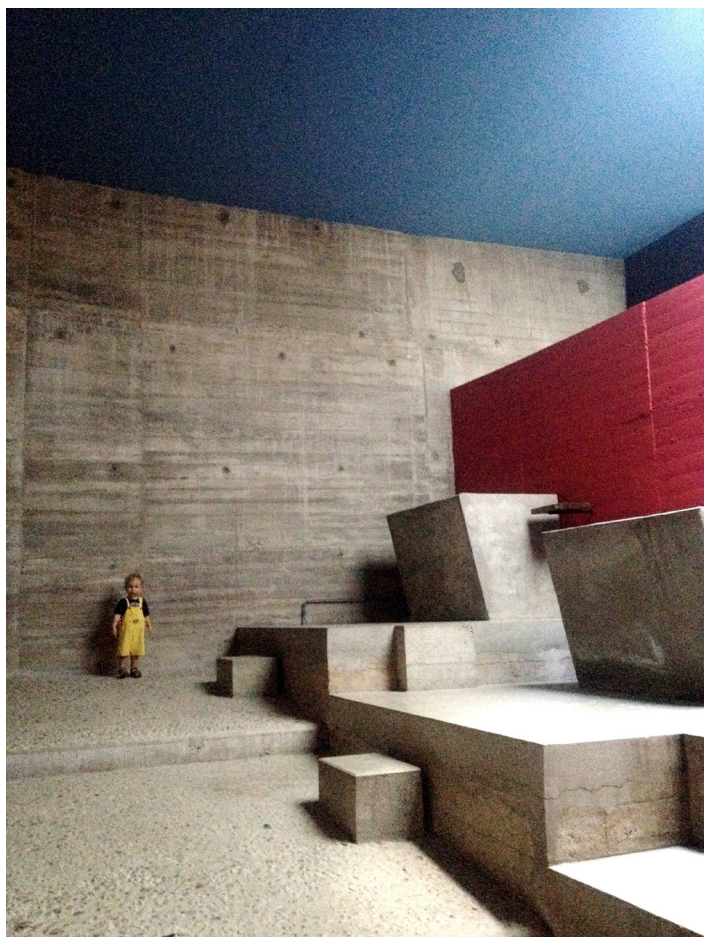
70. «Lanternins I», Eveux-sur-Arbresle, 2014.

recuperado nela, e na sua capacidade de se transfigurar e adaptar, um novo sentido de controlo do espaço.

Agora, muitos anos mais tarde, creio que a experiência que colocou portuenses, madrilenos e napolitanos em diálogo numa Isle-sur-la-sorgue a querer transformar o seu património e o seu espaço público, ainda repletos de enfermidades, não foi mais do que um feliz golpe do destino para alugarmos aquele carro rumo a norte, onde a longa mas proveitosa romaria que nos puxou colina acima desde a estação, nos deixou a certeza de que iríamos ver qualquer coisa de tão extraordinário que não mais projectaríamos da mesma forma, não mais teríamos a necessidade de ter medo dos lugares, antes a necessidade de lhes perguntarmos o que quererão eles ser depois de transfigurados.



71. «Lanternins II», Eveux-sur-Arbresle, 2014.



72. «Explicação do poeta», Eveux-sur-Arbresle, 2014.

Si vous vous accrochez à la nature,
à ce qu'il y a de simple en elle, de petit,
à quoi presque personne ne prend garde,
qui, tout à coup, devient l'infiniment
grand, l'incommensurable,
si vous étendez votre amour
à tout ce qui est,
et si humblement vous cherchez à gagner en
serviteur
la confiance de ce qui semble misérable
alors tout vous deviendra plus facile,
vous semblera plus harmonieux
et, pour ainsi dire, plus conciliant.
-Rainer-Maria Rilke





73. «Lanternins IV», Eveux-sur-Arbresle, 2014.

3.6. da revolução e da cor:

Mazatlán

—

Cada vez me convenço mais de que em todos os lugares por onde tenho passado fora da Europa, a viagem são as pessoas.

Sobre o pouco que já vi de México, nem sei muito bem por onde começar. As treze horas pareceram treze dias de frenesim absoluto, entre a estrutura amarela de Richard Rodgers em Madrid e a escala esmagadora da aterragem na Cidade do México, por estas bandas conhecida apenas por D.F. (Distrito Federal) ou simplesmente México. Não me admira que lhe chamem México... quando caberiam em DF o equivalente ao dobro da população portuguesa, naquela que é a cidade mais extensa em território do mundo. Não me lembro de voar assim, e de não conseguir abarcar limite com o olhar, qualquer que fosse o vestígio de fronteira, natural ou não.

Chegamos a Mazatlán perto da meia-noite local, bafo quente no rosto, grande dose de exaustão na bagagem. Devo ter adormecido umas boas três vezes no caminho para o hotel, depois da conversa com o motorista mexicano nos ter revelado um homem que sonhava viver um dia nos Alpes suíços (!) e tocar tirolês, ele e a família numerosa, mais a tal sobrinha da mulher que foi criada com a miudagem desde sempre... É com orgulho que mostra no smartphone as férias nas montanhas mexicanas, a fuga aos 40 graus à sombra na cidade portuária e os bangaloos de madeira nas terras altas de Durango onde, diz, vai adiando o sonho da verdadeira montanha e do verdadeiro clima helvético.

Agora, na isla de la piedra, depois de apanharmos o barco no cais dos pelicanos, ainda a remoer no rolo que me encravou a minolta e me ia encravando o coração, reforço a ideia de que barato e bom é difícil em qualquer parte do mundo! Vieram os tacos, peixe frito e molho picante (!) junto à

praia, uma tentativa de nos 'drogarem' com água de coco antes de ouvirmos o que nos queriam vender:

- uma cidade sustentável. «Aimatlán» - assim lhe chamariam - terá (espero, honestamente, que não) 70% de área verde e 30% de área construída que oscilará (bastante) entre universidades, escolas, hospitais...

À medida que vamos analisando o plano e que alguns estudantes mexicanos vão colocando algumas questões, o promotor vai dando com a língua nos dentes: campos de golfe, um malecón gigantesco, jardim botânico tropical com espécies raras... enfim. Querem asfixiar os pescadores vendendo a ideia da cidade mais sustentável do mundo, reforçando que estes não precisam de sair das suas casas, quando ambos sabemos que entre viver com meia-dúzia de pesos e receber uma quantia choruda para abandonar a cabana à beira-mar plantada, a resposta será óbvia...

Sinto-me indignado! Forçado a questionar o ofício que escolhi: todos temos que ter em nós Jaimes Lerner's prontos a vender a alma ao capitalismo e a esquecer o papel agregador que a arquitectura deve desempenhar para as sociedades? Juro que me apeteceu virar costas à maquete 'verde' - claramente verde-dólar e não verde-sustentável.

Que me perdoem os reformados norte americanos com 25 milhões ao ano, mas Aimatlán seria bem mais bela se os únicos mazatlecos a frequentá-la não fossem exclusivamente criados de resort!

Sou forçado a intersectar a arquitectura com uma outra palavra que acaba de tombar na areia (de tão pesada!) e olhar o pacífico, uma coisa que espero nunca vir a perder - 'dignidade'.



74. «Cais dos pelicanos », Mazatlán, 2015.





75. «Isla de la piedra», Mazatlán, 2015.



76. «Pulida claridad de piedra diáfana», Villa Unión, 2015.

—

Ontem não escrevi: foi uma manhã marcada por um relato assombroso do taxista Miguel. Dizia-nos, durante o percurso entre o hotel e a oficina, que em termos de segurança não tínhamos com que nos preocupar.

«Problemas teriam há 4 anos atrás! Nessa altura existia um bando de gringos que vieram para Mazatlán sob as ordens de El Chapo, um narcotraficante famoso em Sinaloa, e aterrorizavam as ruas. Se tinhas um negócio minimamente rentável, imobiliário ou hoteleiro, pura e simplesmente invadiam-te o local de trabalho e ordenavam-te que lhes depositasses vinte mil pesos até à meia-noite desse dia, caso contrário voltariam no dia seguinte para chacinar toda a família e empregados. Faziam-no mesmo! Muita gente morreu assim. Até que chegou à cidade um narcotraficante ainda mais rico que pediu autorização ao governo para cortar o mal pela raiz a troco de poder viver tranquilamente aqui sem problemas de impostos sobre os seus negócios com a Colômbia. Óbvio que o governo disse que sim, esta foi uma época em que desviaram inclusive as rotas dos cruzeiros desta zona, o turismo sofreu imenso... a verdade é que os homens do narcotraficante vieram um dia e varreram as ruas e a favela com AK45, a cortar tudo o que era erva daninha em Mazatlán. Um por um os bandidos morreram todos!»

O taxista Miguel parecia muito orgulhoso e satisfeito. Nós saímos sem pinga de sangue do táxi, engolimos em seco, pagamos os 50 pesos e ainda tomei a liberdade de pedir o número de telefone para futuras deslocações, como quem diz “se não os podes vencer junta-te a eles”...

- suerte compa! - acrescentou ele.

—

—

O dia fez-nos deambular sob um sol abrasador por todos os pontos de intervenção das nossas futuras propostas. A escala faz-me lembrar tremendamente Chiang Mai. O modo como as pessoas se apropriam da rua é semelhante, salvo o exotismo das comidas, o cheiro e a alegria das cores.

Aqui as espetadas de escorpião não passam de rolos de coco amarelado que fazem lembrar os queques da minha madrinha.

Cheira a chili! Ou antes, não sei qual será o cheiro do verdadeiro picante mexicano, mas esta humidade no ar diz-me que será algo parecido com isto.

Ao fim do dia, mesa redonda com dois grandes senhores da arquitectura de duas diferentes gerações. Posso senti-lo. A paixão com que Giancarlo Cataldi fala de cidade chega a esta ponta da mesa em força! Cita Gropius:

“for the spoon to the city”, e com dois ou três traços risca-nos os quatro pontos fundamentais na caracterização da morfologia urbana que vamos encontrar aqui. Bebo-lhe das palavras, até porque cultivei ao longo dos anos um certo preconceito para com a disciplina do urbanismo que aos poucos Giancarlo – um lírico que organizou em 2005 a Bienal de Veneza – vai desvanecendo.

«Como podemos transmitir o ADN deste centro histórico para áreas olvidadas de Mazatlán?» – a pergunta ficou no ar, suspensa.

Atiramo-nos às *bicis*.

—

Passou a tormenta das oito horas no serviço de urgências mexicano. Pensávamos que as histórias de gastroenterites eram mito para assustar forasteiros, mas não. [...]

Depois do duplo fracasso nas tentativas de viagem para ver Barragán, sinto que talvez o destino não me queira em DF com intuito de que eu continue



77. «Una Ventana», Mazatlán, 2015.



78. «Una Calle», Mazatlán, 2015.

a escrever e a narrar a minha própria DF, agora pormenorizada na voz grave de Juan Palomar. Foi um feliz acaso ter encontrado alguém tão sensível e *sencillo* ao mesmo tempo. O seu pai era engenheiro e um dos melhores amigos do 'tio', Luis Barragán, cuja casa frequentou toda a infância e cujo primeiro projecto mereceu um acompanhamento especial por parte do mestre moderno. Talvez tenha sido uma das duas pessoas que mais me marcou nesta jornada. A sua capacidade de leitura coloca-o num patamar onde poucos mexicanos terão chegado, sendo ao mesmo tempo arquitecto, poeta, cidadão atento e activo.

Estou-lhe grato pelas palavras sempre emotivas e acima de tudo por me ter mostrado o Luis Barragán que não aparece nas monografias. Juan faz-me acreditar piamente na sua compreensão da essência do que terão sido as aspirações da arquitectura de Barragán, o arquitecto mexicano que segundo ele viveu em guerra permanente com a injustiça, a fealdade e a insalubridade de uma cidade que era de todos.

De Mazatlán, a cidade que foi nossa, todos lhe roubámos o relato do que os seus olhos viram, e o que os nossos também, mas não foram capazes de verbalizar:

Atmosféricas. Revisitaciones de Mazatlán. Es tarde y la isla del Venado yace sobre las aguas del océano como un animal inmenso que hubiera apenas salido a tomar aire. Ni una luz, venturosamente, ensucia su masa sombría, poderosa. A su alrededor brillan, luciérnagas quietas, cinco o siete pequeños barcos camaroneros. Rompen sobre la dilatada playa las olas y dejan aquí una canción que viene del otro lado del mundo. Desde un décimo piso se alcanza a ver la cresta de la rompiente, resuelta en un blanco muy puro, que entrega una guirnalda fastuosa todo a lo largo del litoral en fiesta. De un local de fortuna, al otro lado de la calle astrosa, viene un como crepitar de locomotora que se pone en marcha. Poco a poco la máquina alcanza su régimen y se pueden reconocer los indelebles compases de Hotel California, interpretados de una manera que a los Eagles

podrían hacer llorar. Y no de risa. Porque la melodía se reúne con los alaridos del karaoke proveniente de un local vecino, con el zafio ruido de la calle y, sobre todo, con la respiración de un mar que es todos los mares: y es, ahora, aquí, la canción de la tierra: el latido de este rincón del planeta.

Mazatlán, todo a lo largo de la costera, una y otra vez. Un nuevo integrante de la colección de cosas vueltas bronce a lo largo del malecón: el monumento a la "pulmonía" -se designan así unos simpáticos y muy prácticos cochecitos abiertos a todos los aires que acarrearán a la gente. Así que una pulmonía, tamaño real, pulida y bronceada, recorta su estampa contra las aguas del Pacífico: algún turista, tatemándose el tafanario, se sube para tomarse la foto de rigor. Probablemente sigan, en esta reunión de mementos sentimentales y bien mazatlecos, el monumento a la michelada, al camarón al mojo de ajo, al pulpo en escabeche... (En Mexxicacán, Jalisco, tenemos orgullosamente el monumento a la paleta.)

[...]

Hay entre todas una raza que compone su nombradía diseminada entre todas las naciones. Pero sus miembros se reconocen y se saludan cuando sus caminos se cruzan. Son los que amanecen cada día con una serie de entusiastas nociones más o menos extravagantes o piradas. Y están dispuestos, con infantil envidia, a volver a ejercer sus poderes misteriosamente conferidos sobre sus fatales objetivos. Proponen, argumentan, juegan con las ideas y las palabras con la destreza del tahúr, cambian de estrategia con súbita agilidad: a menudo cumplen su cometido. Y así van tirando. Todos traen entre sus escasos pertrechos una flauta, real o imaginaria. Y cuando la hacen sonar, lo cotidiano cesa, las gentes del común ponen atención, en sus mentes las notas del instrumento cunden como una infección. En lo que acuerdan ya están poseídos

por la empresa propuesta, por las ideas sugeridas,
por una magia de la que nunca sabrán el nombre. El
de la flauta hace cesar de repente su ensalmo: la
cobra ya está de pie, el incendio de la ilusión
que transfigura la chata realidad está en marcha.
Veces funciona, ellos lo saben; veces no. Son la
inmemorial tribu, la de los que llevan un tatuaje
invisible en la frente, la de los encantadores de
serpientes.

En una esquina del viejo centro mazatleco hay una
casa que debe datar de los años veinte. Su suerte
ha sido dispareja, hasta llegar a ver la ruina de
alguno de sus cuartos. Algún parentesco guarda con
los patios de Granada, con los umbríos recintos
del árabe y del andaluz. Mosaicos intrincados
conforman una banca perfecta y la pila tiene
cinco ranas de verde cerámica que croan un agua
cristalina. Enjabelgada y puesta en marcha con
singular presteza sirvió durante tres semanas como
el corazón de un posible futuro para Mazatlán.

Desde allí, maestros y muchachos que llegaron
de siete países quemaron sus días tratando de
entender a la ciudad, intentando darle algo para
su mayor merecimiento. Un arquitecto noruego,
idéntico sin duda a algún vikingo que por primera
vez vio las costas americanas, escruta sin cesar
las luces enceguecedoras del puerto, se guarda en
una esquina del corredor, guía a una muchachas
muy rubias por el laberinto de dibujos y planos.
Acentos valencianos atruenan de repente el aire y
un viejo profesor florentino descifra largamente
la inicial forma del caserío. Dos muchachas
francesas explican pacientemente a un joven tapatío
el significado de tres líneas que dibujaron al
desgaire. Los portugueses, elegantes y sencillos
ellos, despliegan la sabiduría taciturna y marinera
de la antigua raza lusitana. Su maestra -bellísima-
arde, arde.

-Juan Palomar



79. «Hacienda», Sinaloa, 2015.

—

Jorge é diferente. Fala de arquitectura como quem declama um poema ameríndio, o mesmo entusiasmo na voz parca, o relato de pátios e de vagabundos transformados nos aztecas de agora, a arquitectura como rito de celebração do sol e da lua. É impressionante ouvi-lo cantar a cosmografia e a sua paixão pela integração do sol e das sombras na arquitectura e no espaço público. Oxalá não morra sem ver o que deseja: uma cidade idealizada pelo seu povo, projectada pela sua vontade de união. A sua paixão indígena pela terra ecoa oceano dentro, até Portugal. É o filho dos astros que nos ensinou o respeito e a devoção que Carlos Pellicer tenta cantar através da minha voz, neste dia de exposição:

*Invitar al paisaje a que venga a mi mano,
invitarlo a dudar de sí mismo,
darle a beber el sueño del abismo
en la mano espiral del cielo humano.
Que al soltar los amarres de los ríos
la montaña a sus mármoles apele
y en la cumbre el suspiro que se hiele
tenga el valor frutal de dos estíos.
Convencer a la nube
del riesgo de la altura y de la aurora,
que no es el agua baja la que sube
sino la plenitud de cada hora.
Atraer a la sombra
al seno de rosales jardineros.
(Suma el amor la resta de lo que amor se nombra
y da a comer la sobra a un palomar de ceros)*

Há certamente duas coisas que não vou esquecer - a primeira é a capacidade que temos de abrir o nosso coração a estranhos; a segunda é mais difícil de explicar e está apenas desenhada nos olhos daqueles a quem queremos tanto e tão bem, que parecerá sempre pouco pronunciar uma e outra vez a palavra 'obrigado'.

Como quem, vindo de países distantes fora de
si, chega finalmente aonde sempre esteve
e encontra tudo no seu lugar,
o passado no passado, o presente no presente,
assim chega o viajante à tardia idade
em que se confundem ele e o caminho.

Entra então pela primeira vez na sua casa
e deita-se pela primeira vez na sua cama.
Para trás ficaram portos, ilhas, lembranças,
cidades, estações do ano.

E come agora por fim um pão primeiro
sem o sabor de palavras estrangeiras na boca.

-Manuel António Pina

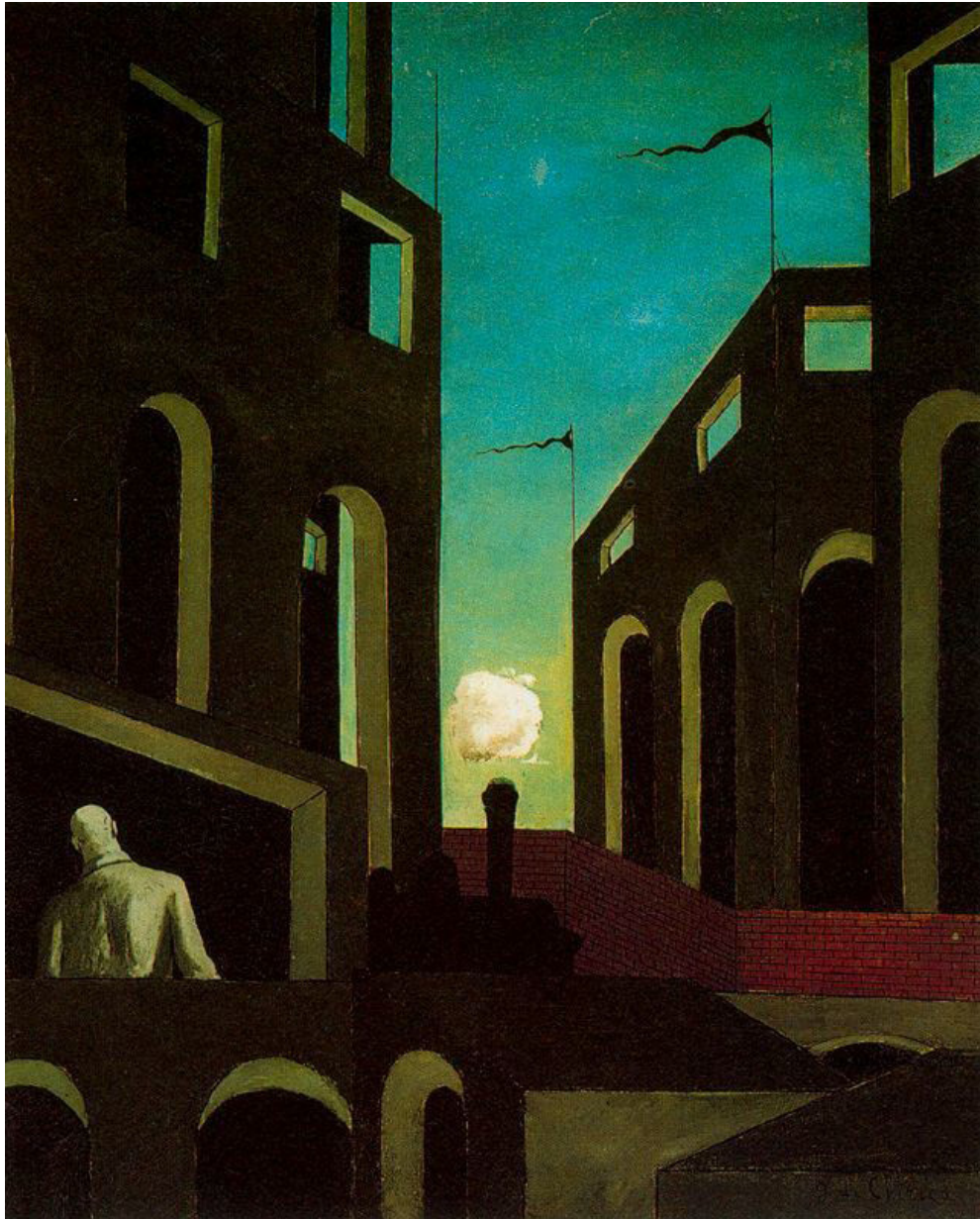




80. «Junto a este muro, regressámos», Mazatlán, 2015.

*aqui
onde o puro amor não tem custo
onde a honra em simplicidade se converte
e no caos sereno da verdade
a natureza se cumpre.*

imagens são memórias que o vento não julga.



4. memória e esquecimento

*O que nos chama para dentro de nós mesmos
é uma vaga de luz, um pavio, uma sombra incerta.
Qualquer coisa que nos muda a escala do olhar
e nos torna piedosos, como quem já tem fé.
Nós que tivemos a vagarosa alegria repartida
pelo movimento, pela forma, pelo nome,
voltamos ao zero irradiante, ao ver
o que foi grande, o que foi pequeno, aliás
o que não tem tamanho, mas está agora
engrandecido dentro do novo olhar.⁷⁸*

Regressar a casa significa, pela primeira vez durante o processo de toda a viagem, adquirir consciência de que se percorreu para deixar de ser quem era, chegando adiante.

Transpor a porta é dar início a um minucioso trabalho de decomposição e recomposição de cada componente livre das memórias, num exercício reinterpretaivo de quem mergulha no estado de *anamnese*⁷⁹ profunda por que se pauta este *ofício*. É este, talvez, o primeiro instante em que sentimos as coisas suficientemente longínquas para as podermos contemplar com a luz e a focagem certas – as capazes de traduzir não apenas a sua realidade tangível, mas também alguns contornos do que poderá representar a verdade do seu âmago.

O mundo vivido transforma-se no mais importante referencial para um novo mundo, a ser construído e sonhado por cada *eu*, sendo neste sentido que a memória actua de um modo fulgurante com vista a conferir

81. CHIRICO, Giorgio de;
«La felicità del ritorno», 1915.

⁷⁸ BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais; *As Fábulas*, Edições Quasi, 2006.

⁷⁹ Esforço progressivo pelo qual a consciência individual remonta, da experiência sensível para o mundo das coisas.



materialidade ao pensamento⁸⁰, revestindo-o de um novo carácter onde forma, textura, cor, cheiro ou som se fazem presentes.⁸¹

*O que diferencia a memória de uma caótica justaposição de fragmentos é o facto da memória fazer sentido. A memória requer e impõe uma ordem, uma organização. Por isso a memória, tanto a individual como a colectiva, necessita de sujeitos e argumentos, de etapas e desenlaces. [...] A história 'elegemo-la' dia a dia desde o presente, ainda que dentro de limites. O passado impõe limites às possibilidades de reinterpretação. [...] No fim de contas o exercício de olhar e reconhecer é esgotante e só cabem dentro dele uns poucos sujeitos e factos preferenciais. A maioria fica fora da visão, e o historiador é, como o arquitecto, um hierarquizador ou introdutor de arche, de ordem, que edifica a memória do tempo.*⁸²

⁸⁰ MOLDER, Maria Filomena; *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio de Água, 1999, (p. 155; «O pensamento encaminha-se de modo a que aquilo que é pensado esteja sempre a ser ouvido: todos os pensamentos estão a ser ouvidos, estão disponíveis já no universo, e sendo dispersos – o universo é mesmo concebido como esse número incontável, mas que se perfaz, isto é, uma totalidade de pensamentos – é necessário que alguém os ouça, os agarre, que os murmure, que seja atravessado na sua boca por eles. Os nossos pés pisam uma terra que já foi habitada, tudo o que foi vivido, visto, ouvido, desejado aguarda ser de novo vivido, visto e ouvido, desejado.»).

⁸¹ HEIDEGGER, Martin; *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 1991, (p. 19; «O que dá às coisas a sua consistência e a sua nuclearidade e que origina simultaneamente o tipo do seu afluxo sensível, o colorido, o sonoro, a dureza, o maciço é a materialidade. Nesta determinação da coisa como matéria está já implicada a forma. A firmeza de uma coisa, a consistência reside no facto de uma matéria se conjugar como forma. A coisa é uma matéria enformada. Esta interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata, com a qual uma coisa nos interpela através do seu aspecto. Com a síntese de matéria e forma, está finalmente encontrado o conceito de coisa, que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso.»).

⁸² MOORE, Derry; «Sir John Soane's Museum», Londres.

⁸² DURAN, María-Angeles; *La Ciudad Compartida, 'conocimiento, afecto y uso'*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de Arquitectura de España, 1998, (p.44/45).



Na memória, e concretamente nas memórias de viagem, estão contidas as formas de um tempo passado cujas durações não podem ser revividas integralmente, mas que através de processos cognitivos, consciente ou inconscientemente, podem ser transportadas para o presente no sentido da sua recriação; a memória actua em conjunto com a imaginação⁸³ tendo em vista a suspensão do voo que o pensamento efectua aquando esta reelaboração de um tempo, domesticando-o no intuito de o compreender.

*Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restituí-las na simplicidade oblíqua do projecto.*⁸⁴

Enquanto *caçadores de pensamentos e de memórias*⁸⁵, é na capacidade de conduzir reminiscências até ao presente que reside a nossa necessidade de interpretar as histórias – *de interpretar a História* – de

⁸³ PALLASMAA, Juhani; *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010, (p. 152/153; «Memória e fantasia, memórias e imaginação, estão relacionadas e sempre possuem um conteúdo situacional específico. Quem não pode recordar, dificilmente poderá imaginar, porque a memória é o terreno onde cresce a imaginação. Além disso, a memória é também o terreno donde surge a própria identidade; somos o que recordamos.» - tradução livre do autor).

⁸⁴ GREGOTTI, Vittorio; “O outro”, in SIZA, Álvaro; *Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000, (p.10).

⁸⁵ AUGÉ, Marc; *As formas do esquecimento*, Almada, Íman Edições, 2001, (p. 11/12; «Os pensamentos [...] não deixam de conservar um pequeno lastro selvagem: mal abrem asas e as batem à luz do dia, logo se precipitam de novo para as palavras que os abrigam, protegem e dissimulam. [...] o pensador profissional, esse caçador de pensamentos tornado criador, a primeira coisa que aprende é a desconfiar deles – alguns mordem. Aprende a desalinhá-los sem lhes fazer mal, a anestesia-los, a observá-los e a segui-los com os olhos quando os larga para ver em que direcção voam, a que outros pensamentos se juntam e em quais palavras se refugiam, dado não ser raro que um pensamento liberto se refugie – por erro, desvario ou talvez por afinidade – numa outra palavra diferente daquela onde inicialmente se alojara.»).

83. MAGRITTE, René;
«La condition humaine», National
Gallery of Art, Washington, 1933.



modo a conferir alguma temporalidade ao futuro.

No entanto, o esquecimento é tão essencial ao arquitecto – ao *viajante* – quanto a memória, uma vez que *esquecer é regressar ao presente*⁸⁶, a nós mesmos e à realidade, sendo que só regressando podemos dar continuidade ao processo dialéctico e dialogante que constitui a construção da História.

Uma das grandes dificuldades da arquitectura é a de existir e rapidamente se fazer esquecer; o que significa que nem todos os espaços vividos são criados, necessariamente, para serem contemplados em permanência. O problema do arquitecto é que está constantemente a tentar analisar os lugares que descobre, a observar minuciosamente, o que não constitui uma posição natural perante esses lugares.

*A mim, o que me dá prazer nas cidades americanas, mesmo que estas possam não apresentar um modelo concreto de cidade, é que se podem atravessar sem pensar na arquitectura, sem pensar na estética da história que essa arquitectura representa, etc. Podemos circular lá como num deserto, como numa série de outras coisas, sem pensar na comédia da arte, da estética, da história da arte, da história da arquitectura, etc. As cidades americanas permitem-nos regressar a uma experiência cénica quase primitiva do espaço. É claro que estas cidades são, apesar de tudo, estruturadas por diversas outras realidades, mas elas estão lá como acontecimento puro, como objecto puro, não tendo a pretensão da arquitectura que as expressa.*⁸⁷

84. ERWITT, Elliott;
«Detroit, Michigan», E.U.A. 1961.

⁸⁶ AUGÉ, Marc; [op. cit], (p. 105/106; «O esquecimento traz-nos de volta o presente, mesmo conjugando-se em todos os tempos: no futuro, para viver o começo; no presente, para viver o instante; no passado, para viver o retorno; em todos os casos, para não repetir. É preciso esquecer para continuar presente, esquecer para não morrer, esquecer para permanecer fiel.»).

⁸⁷ BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean; *Les objets singuliers – architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, 2000, (p.26/27 - tradução livre do autor).



Durante a viagem, o arquitecto é confrontado por diversas vezes com modelos culturais e arquitectónicos que lhe são estranhos e que não assentam no referencial próximo do que constitui a sua base. Todavia, é segundo os seus alicerces e a sua memória que o arquitecto apreende e tranfigura o seu referencial. A necessidade de se desligar do seu próprio alfabeto e da influência que este constitui para a sua percepção da realidade é a porta para uma melhor apreensão do mundo e dos códigos em que assenta a experiência da sua unidade essencial⁸⁸.

Enquanto contínuo leitor da realidade, o arquitecto enfrenta a árdua tarefa de efectuar uma leitura do espaço o mais autêntica e completa possível. É neste sentido que o esquecimento surge como uma ferramenta essencial no auxílio directo a essa leitura, enquanto ponte para a tomada de consciência de que qualquer lugar – a ser lido sem nenhum referencial, ou, porventura, a ser lido sem recurso ao referencial que a *memória* e o *esquecimento* representam – poderá tornar-se uma porta aberta para a nossa também morte enquanto criadores e transformadores dessa realidade, uma vez que na contemporaneidade o espaço construído tende a ser inúmeras vezes simulado e dissimulado pela imagem e pela artificialidade⁸⁹.

85. BARBEY, Bruno;
«View of the Piazza del Campo»,
Siena, Itália, 1984.

⁸⁸ MANGUEL, Alberto; in *Pessoal e Transmissível*, entrevistado por Carlos Vaz Marques; TSF, Junho de 2010. Sobre uma apreensão totalmente despida de um referencial-modelo, já no passado terão sido efectuadas experiências pelo imperador Federico II, com intuito de descobrir qual seria, afinal, a origem da língua. Para isso, terão mandado colocar dois bebés num lugar deserto para que nada nem ninguém lhes falasse, com vista a que nenhuma influência linguística fosse verificada durante o período de tempo compreendido entre o seu nascimento e a primeira palavra. A experiência constituiria assim uma busca pioneira no estudo do que Federico II estimava poder ser uma leitura autêntica do espaço e uma consequente redescoberta do hebreu como a língua original. *No entanto, os bebés morreram.*

⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean; *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, (p. 67 e p. 154; «hoje em dia por toda a parte, são as memórias artificiais que apagam a memória dos homens, que apagam os homens da sua própria memória). [...] quando já não há território virgem, e logo disponível para o imaginário, quando o mapa corre todo o território, qualquer coisa como o princípio da realidade desaparece.»).



A consequência imediata é que a arquitectura já não se pode apoiar na repetição de formas arquitectónicas, uma falsa memória, nem na ‘colagem’ de estilos, uma manipulação da memória, nem na repetição de formas iguais, uma memória mecânica, nem na obra totalmente enigmática baseada na perda total de memória, de qualquer memória. A arquitectura, está, pois, condenada a procurar em cada projecto a memória ‘justa’, ‘exacta’, a que consegue o equilíbrio entre esquecimento e memória, equilíbrio a partir do qual as relações inter-subjectivas encontram nos edifícios e nas cidades o suporte ‘justo’, ‘exacto’ e ‘feliz’ para decidir e desenvolver as acções sociais necessárias em cada momento histórico.⁹⁰

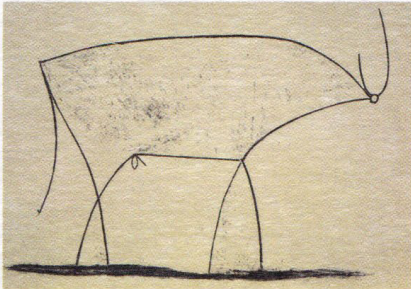
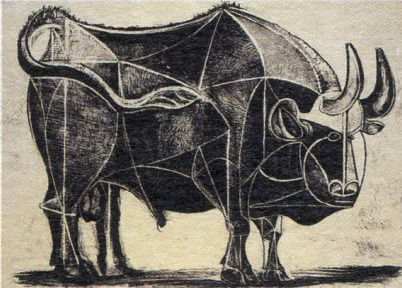
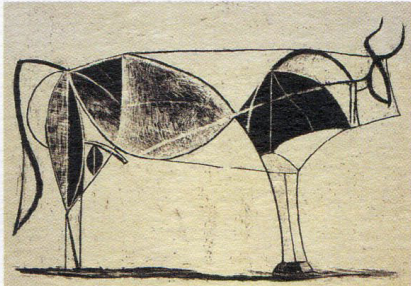
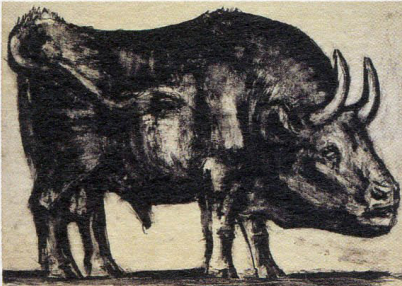
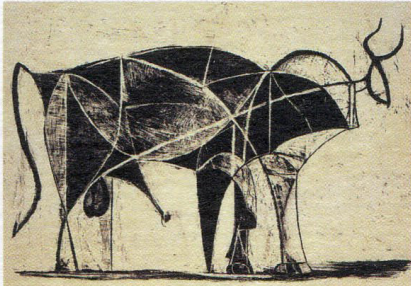
A consciência do tempo como uma das dimensões do espaço é essencial na leitura que propomos do passado e a sua consequente aplicação na construção do presente, num claro entendimento de que tal como o tempo, o espaço é *contínuo e irreversível*⁹¹. Apoiado na memória e no esquecimento, o arquitecto – o Homem – enquanto responsável pela criação do espaço harmónico, oscila entre duas margens de um rio de magma fluido por estas configurado; uma corrente que necessita de gerar novos afluentes e solidificar, transformando-se ele próprio na *terceira margem* – veículo do seu tempo, porque veículo que contém em si todos os tempos.

Da Antiguidade chegaram-nos duas formas de conceber o fenómeno do tempo: *Aion e Chronos*. *Chronos* é o tempo concreto, o que se encarna, sustentando Deleuze que *o presente em chronos é corporal* [...]

86. «*A Terceira Margem*»; Siem Reap, Camboja, 2013.

⁹⁰ MONTAÑOLA, Josep; *Arquitectura, proyecto y memoria*, in Revista DPA 18, *Forma y memoria*, Barcelona, Publicación del Departament de Projectes d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002, (p. 7).

⁹¹ TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*, Porto : Faup Publicações, 1996, (p. 19).



*expressando este a acção dos corpos e a criação das qualidades corporais*⁹². Aion, por outro lado, é o tempo que mede, o tempo que contém. *Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia de tempo que se libertou do significado corporal do presente*⁹³. Formando uma espécie de contenda na tentativa de dar nome e entendimento ao fenómeno do tempo e à leitura da realidade, Chronos é estudado como um tempo que sustém a acção e que se instala no presente, sendo que, por outro lado, Aion se afigura o tempo que encela o passado e o futuro. Quando aplicadas ao ofício da arquitectura, estas duas formas de conceber o tempo representam porventura as duas faces do acto de criação. Aion faz-se aduzir no tempo em que se alojam as ideias de projecto ainda apenas mental ou graficamente representadas, assentes sob os alicerces da crítica, da memória, da historiografia. É um tempo que confere estatuto de realidade às projecções, prevendo e imaginando, que supõe e que se auto-constrói ancorado a dois *cais*: o do passado, patenteado na História, e o do futuro, exibido pelo projecto. O tempo de Chronos está contido na matéria concreta que encerra e conforma a realidade física que constitui a arquitectura. Este é o tempo passivo e inerte que sofre a acção do que o envolve ao serviço de um registo que vai acumulando a imprevisibilidade do devir⁹⁴.

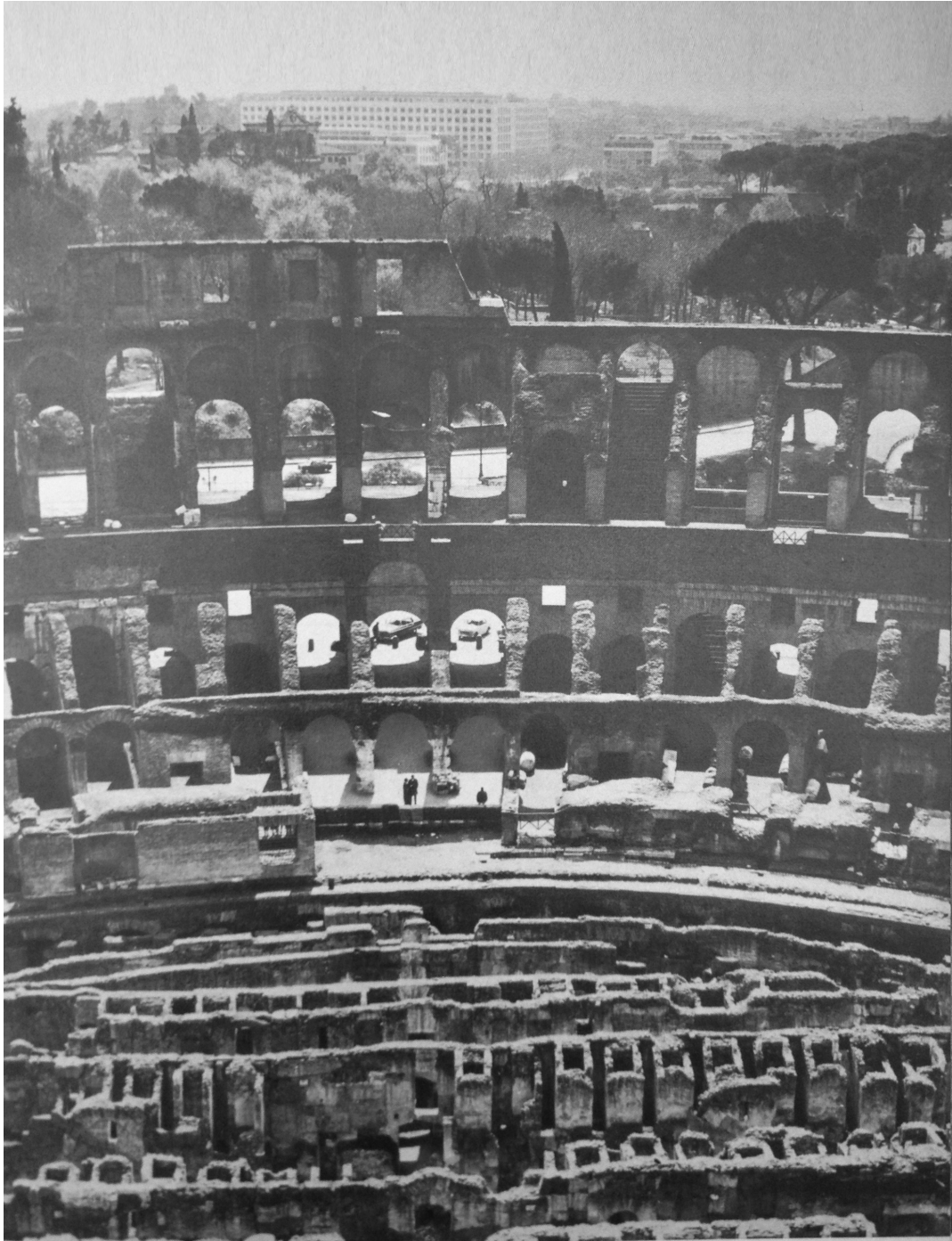
Ao longo da viagem, também o viajante incorpora em si Aion e Chronos, nunca deslaçados. Chronos é o tempo da percepção e da reacção natural de um corpo estranho ao meio em visita, sendo que Aion constitui o tempo como pegada registada na consciência e na memória do viajante. As duas formas de tempo são essenciais na construção de uma linha capaz de modelar a identificação de uma nova realidade. Desta forma, o tempo

87. PICASSO, Pablo;
«El Toro», fragmentos da série de
doze litografias, 1945.

⁹² DELEUZE, Gilles; *La lógica del sentido*, Paidós, 1989, (p. 170).

⁹³ Idem, (p. 173).

⁹⁴ ESPUELAS, Fernando; *Madre Materia*, Lampreave, Madrid, 2009, (p. 94/95).



revela-se *uma forma pura da sensibilidade*⁹⁵ – do corpo e da consciência – sendo a entidade e a condição a que vinculamos a nossa experiência do real, um horizonte transcendental das questões que envolvem o ser. Tal como uma linha, sem princípio nem fim, não se pode falar de um seu início, suportando aí Aristóteles a ideia de que o tempo é eterno. É sob esta noção que também Heidegger afirma que *se é na eternidade que o tempo encontra o seu sentido, haverá que compreendê-lo a partir dela*⁹⁶. Ora, compreender o tempo a partir da sua eternidade pressupõe ter conhecimento teológico acerca, precisamente, deste *começo*, sendo essencial o compromisso para com esta eternidade através da fé. Esta dificuldade, continua Heidegger, nunca poderá ser dissipada pela Filosofia, uma vez que esta nunca poderá possuir a eternidade como abordagem a uma discussão metódica acerca do conceito de tempo. É neste sentido que pensamos que talvez tenha sido Roma – *a cidade eterna e a cidade de Deus* – o passível lugar de silêncio gerador de uma abordagem disciplinar do tempo e do modo como a arquitectura tem a capacidade de o cristalizar.

*A forma não é mais do que o desejo concentrado de uma vida que quis perdurar eternamente na terra.*⁹⁷

Um dos motivos essenciais à expressão artística é o inconsciente temor à morte e ao esquecimento – a necessidade de perpetuar a já referida cristalização. Quando, através do que criamos, manifestamos o nosso sentido de conspécção e aspiramos a uma ínfima transfiguração do mundo, cremos que está entreaberta a porta de uma possível forma de perpetuação da nossa circunstância existencial, sendo por vezes através da arquitectura que o Homem aspira à imortalidade, que considera como utópica.

88. QUARONI, Ludovico e Livio; «Colosseo», Roma, 1969.

⁹⁵ KANT, Immanuel; *Crítica da razão pura*, in 'Da estética transcendental do tempo', - Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

⁹⁶ HEIDEGGER, Martin, *O conceito de tempo*, Lisboa, Ed. Caleidoscópio, 1998, (p.16).

⁹⁷ AALTO, Alvar; *Alvar Aalto*, Richard Weston, Phaidon Press, 2013, (p.38).



Em boa verdade, as ruínas são um espelho da efemeridade da existência real, constituindo o último estágio da construção, no qual esta é novamente devolvida à natureza através do moroso processo de envelhecimento, deterioração e desgaste das suas componentes. A transitoriedade das formas, a caducidade e a permanente transformação do lugar onde se insere, são reflexos que tornam a ruína evocação de uma experiência contínua de espaço que aspira a um presente eterno, sem idade. À semelhança da vida, sempre repleta de impureza e condicionantes, a arquitectura, e concretamente a ruína enquanto elemento arquitectónico, deverão traduzir justamente a realidade que reveste a imperfeição que é a própria vida.

*A imperfeição é, de certo modo, essencial em tudo o que sabemos acerca da vida. É um sinal de vida num corpo mortal, isto é, o sinal de um estado de progresso e mudança. Nenhum ser vivo é, ou pode chegar a ser, absolutamente perfeito. Algumas das suas partes corrompem-se, outras começam a emergir. [...] E em todas as coisas vivas aparecem irregularidades e defeitos que são não apenas sinais de vida, como também fontes de beleza.*⁹⁸

A acrópole foi – continua a ser – um organismo, um todo. As suas ruínas evocam um corpo comum composto por *coração, artérias, pele*, representando uma extensão desse corpo na coordenada espaço-tempo. A aparente degradação da sua ossatura, a erosão da sua silhueta, cada fenda, cada junta, as colunas e a ordem, expressam a beleza da imperfeição feita monumento, transformando-a em lugar no qual é expressa a alma da verdadeira arquitectura como matéria resistente ao tempo, corpo em repouso, dando a entender que até na morte há vestígios de vida.

A monumentalidade em arquitectura deve definir-se como uma qualidade; uma qualidade espiritual inerente a uma estrutura que

89. HEGE, Walter;
«Base of Ionic Column, North
Porch of the Erechtheion»,
Atenas, 1928.

⁹⁸ RUSKIN, John; *Las piedras de Venecia* (p. 238), [cit. por] PALLASMAA, Juhani, *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja Arquitectos, Barcelona 2010, (p. 139).



*porta em si a imortalidade – à qual nada se pode acrescentar ou modificar.*⁹⁹

Na monumentalidade a proporção das formas condensa nas grandes dimensões a experiência de uma memória que pretende narrar a colectividade. Na acrópole está expressa uma monumentalidade que se aproxima da ideia do que poderá ser o dimensionamento e a escala do ocidente, partindo-se da medida do corpo humano para uma ideia abstracta que se veio a traduzir em elementos arquitectónicos como a coluna grega, a cariátide, o atlante, e na relação justa que a obra arquitectónica estabelece entre as partes que a compõem.

*O selvagem, em todos os tempos e lugares, assim como o portador de remotas civilizações, o Egípcio, o Caldeu, o Grego, construíram e, por conseguinte, mediram. De que instrumentos dispunham? De instrumentos eternos e permanentes, preciosos, uma vez que fazem parte da pessoa humana. Os seus nomes eram os seguintes: côvado, dedo, polegada, pé, palmo, passo, etc... [...] eram parte integrante do corpo humano e, por essa razão, estavam aptos para servir como medidas às cabanas, às casas e aos templos que havia que construir.*¹⁰⁰

No oriente, e concretamente em Angkor, o corpo humano também é um ponto de partida para o dimensionamento do objecto arquitectónico, mas ao contrário da abstracção ocidental, as formas do Homem são representadas com um sentido figurativo associado aos símbolos do budismo, tendo-se recorrido à ampliação dos rostos com o intuito de conferir escala e monumentalidade ao espaço construído, valor atestado pelo carácter escultórico que a fisionomia dessa arquitectura adquire.

A construção do espaço harmónico e de uma monumentalidade

90. McCURRY, Steve;
«A Pilgrim at the 12th century
Bayon Temple», Angkor, 1998.

⁹⁹ KAHN, Louis I.; *Writings, lectures, interviews*, New York: Rizzoli, 1991, (p. 23 - tradução livre do autor).

¹⁰⁰ LE CORBUSIER; *O Modulor*, Antígona/Orfeu Negro, Lisboa, 2010, (p. 35/36).



capaz de encurtar o caminho estreito que vai ao encontro do transcendente, são um elo de ligação entre o oriente e o ocidente materializado sob a forma do *templo* - morada arquitectónica na qual o tempo é modelado à escala dos deuses e do imensurável, para lembrar todos os dias ao Homem a sua condição de Homem, a matéria de que são feitas as suas aspirações.

Artífice do espaço, o arquitecto circunscreve a memória e o valor das coisas, procurando a verdade da forma arquitectónica e a sua função ao serviço de um mundo e de uma vida que nos revelam um sem-número de materiais e propriedades a serem exploradas para a elaboração de uma atmosfera arquitectónica.

Solidez, resistência, dureza, flexibilidade - a matéria traduz-se em múltiplas manifestações, desejos de forma e sentidos. Os materiais e os métodos de construção representam uma parte essencial do vocabulário da arquitectura. É responsabilidade do arquitecto e parte integrante do seu ofício, aprender a linguagem da matéria, compreender e reinterpretar os recursos vastos e ricos que a natureza põe ao seu dispor, efectuando uma sincera leitura e conjugação de todos os tempos verbais que compõem o léxico da sua disciplina. Em boa verdade, e suportando a ideia *schulziana* de que todos os lugares possuem um espírito e uma vontade próprios, também a matéria possui alma e sentidos, procurando a harmonia dos tempos e dos lugares onde subsistir. No norte da Tailândia, a matéria é um elemento crucial na definição da qualidade de um *phi*¹⁰¹, quer este se traduza num espaço determinado na sua totalidade por elementos da natureza ou criado artificialmente pelo Homem. A madeira, o ouro, a pedra, possuem propriedades que exprimem as intenções daquele povo, a nobreza do seu carácter ou a simplicidade da sua postura perante o *outro*. A empregabilidade de cada material, o seu método construtivo, a moral que reveste o seu significado e a sua capacidade de expressão e diálogo com a terra definem o espaço habitado, transmitindo uma noção clara de que

91. «*École française d'Extrême-Orient*», Chiang Mai, Tailândia, 2013.

¹⁰¹ Entenda-se por *phi* a concepção oriental de *genius loci*, o espírito do lugar.



templo é o espaço de celebração da vida, e como tal definindo o conceito de *casa* como o templo de celebração da vida em família.

*Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente.*¹⁰²

A luz e a sombra podem ser entendidas como a matéria não palpável presente em tudo o que existe, sendo ambas uma fonte inquestionável de impulso ao poder expressivo da arquitectura. Intensidade, reflexo, temperatura – a luz é o elemento primordial na caracterização dos espaços, revelando-se a ferramenta essencial de que o arquitecto dispõe para a criação do espaço harmónico.

Para um criador de espaço, uma luz filtrada será um tributo à intimidade; a luz indirecta, potenciadora de um espaço de conforto; a luz que cega contribuirá para um despertar de consciências ou simplesmente estímulo à inquietude do espírito. Neste sentido, a luz como catalisador arquitectónico estará para o arquitecto como um aliado na evocação das sensações necessárias à construção de um espaço rico e absoluto, sendo que a penumbra desempenha também um papel fundamental na configuração de uma atmosfera capaz de valorar um lugar de reflexão.

A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Os nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas; os cubos, os cones, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem; as suas imagens são nítidas e tangíveis, sem ambiguidade. É por isso que são belas formas, as mais belas formas. O mundo inteiro concorda com isto,

92. HERVÉ, Lucien;
«The chapel of the La Tourette»,
Eveux-sur-Arbresle, França, 1959.

¹⁰² ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, (p.25).



*a criança, o selvagem e o metafísico.*¹⁰³

Nos espaços projectados por Le Corbusier no *Couvent Sainte-Marie de La Tourette*, a luz é o argumento arquitectónico que dá resposta cabal aos diversos programas que compõem o edifício, transfigurando-se a partir dos diferentes elementos arquitectónicos de forma a criar uma atmosfera capaz de constituir um estímulo às duas componentes do ser humano mais sensíveis à luz – o *olho*, sob o ponto de vista físico, e o *espírito*, sob o ponto de vista metafísico. Aliada à cor e à plasticidade de alguns elementos volumétricos, a luz é o recurso natural a que o arquitecto recorre para a criação de um lugar capaz de envolver e comover o utilizador, no que constitui uma manifesta aspiração de atribuir à arquitectura um carácter provido de força e emotividade.

*O nosso pensamento actua segundo um raciocínio análogo: creio que o belo não é uma substância em si, mas apenas um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diversas substâncias. Tal como uma pedra fosforescente que emite brilho quando colocada na escuridão e ao ser exposta à luz do dia perde todo o fascínio de jóia preciosa, também o belo perde a sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra.*¹⁰⁴

No México, a cor sempre foi entendida como um prolongamento do persistente vigor que pauta os costumes e o quotidiano da tradição popular. A profusão e a riqueza das cores possuem um carácter excepcional, inspirando-se na memória de uma civilização para a qual a simbologia sempre se estabeleceu como um factor determinante. O branco simbolizava a mudança, o preto a morte; o azul era reflexo dos céus, da água e das chuvas; o amarelo era apanágio da vida e do sol; o vermelho-vivo a cor do sol nascente, alegoria dos recomeços; o verde simbolizava a natureza e a

93. BURRI, René;
«Chapel for the Capuchinas
Sacramentarias del Purísimo
Corazon de Maria», Cidade do
México, 1969.

¹⁰³ LE CORBUSIER; *Vers une architecture*; Éditions Arthaud, Paris, 1977, (p.16 - tradução livre do autor).

¹⁰⁴ TANIZAKI, Junichiro; *O elogio da sombra*, Relógio d'Água Editores, 2008, (p.64).



independência.

Em Luis Barragán, a arquitetura mexicana encontrou um olhar capaz de captar a vitalidade e a energia inerentes à cultura do seu país, materializando-a em fontes místicas de cor, luz e musicalidade, em jardins que encarnam as cores e elevam os seus significados de alegria, serenidade e silêncio aos terrenos férteis da contemporaneidade.

As cores utilizadas no espaço arquitectónico têm o condão de lhe conferir novas qualidades e de transformar a sua vivência, concedendo-lhe vida própria, beleza e emoção, dando a capacidade ao seu utilizador de perceber através do estímulo dos sentidos a espiritualidade das coisas materiais.

*A cor é um meio de exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a chave. A harmonia das cores deve basear-se unicamente no princípio de contacto adequado com a alma humana. Chamaremos a este 'princípio da necessidade interior'.*¹⁰⁵

Em Mazatlán, o cromatismo é encarado na arquitetura com a liberdade dos pintores, constituindo desta forma uma porta para a construção de metáforas e de espaços que sustentam a alegria e a excitação de um povo ligado à terra. A rua mexicana é um jogo de cores e contraste passível de ser vivido. O seu dinamismo encontra nas pulsações cromáticas de cada fachada a anunciação de um pátio que concentrará em si a consciência do fluxo das vias e devolverá ao espírito a paz do silêncio e da sombra. Os gloriosos amarelos, azuis e vermelhos reproduzem-se e multiplicam-se em numerosas tonalidades, assumindo-se o fio condutor que contribui para a coerência de um percurso capaz de tornar a rua e o simples caminhar também eles um acto sublime de imaginação poética.

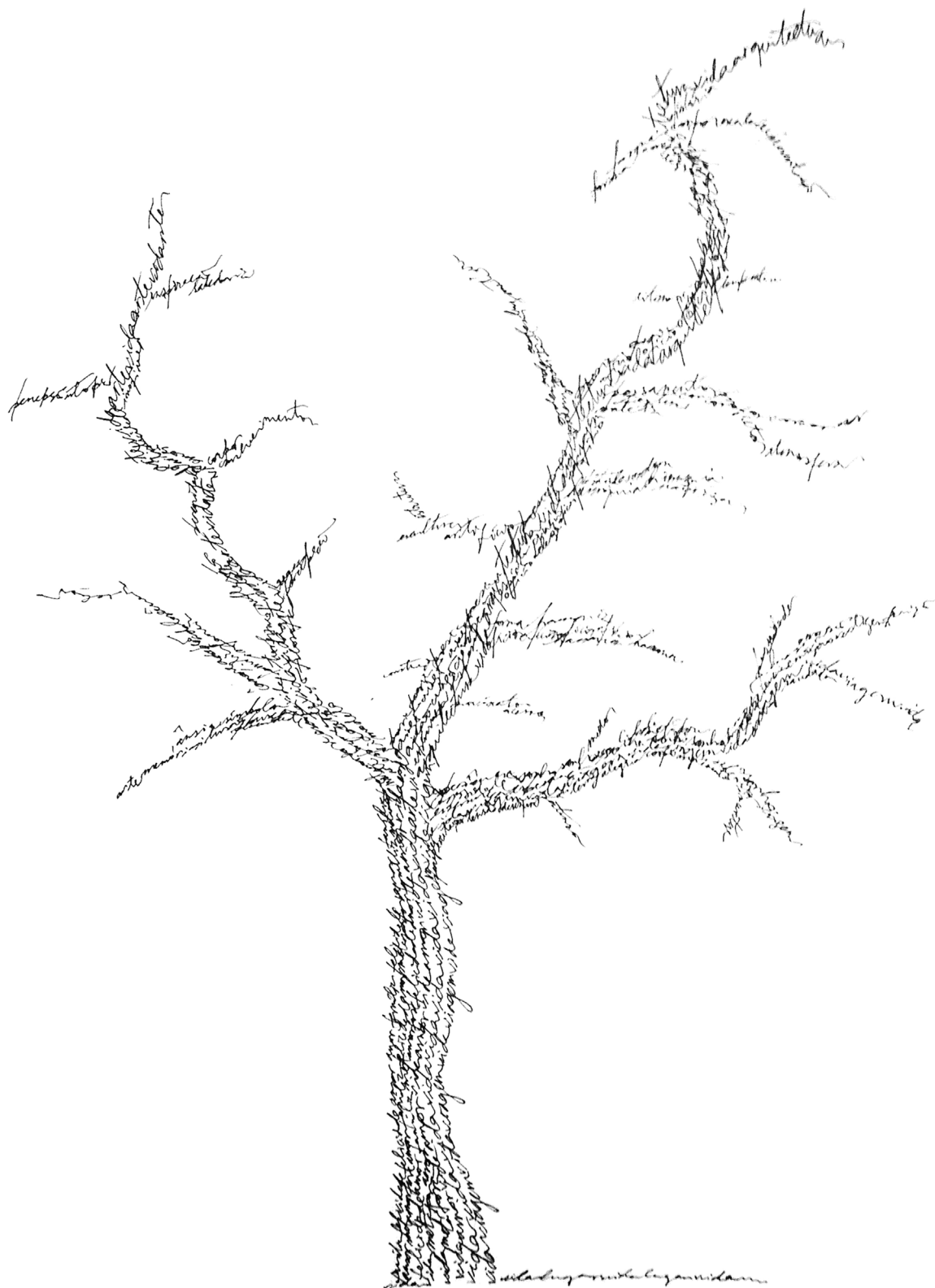
94. «Con cuánta luz camino», Mazatlán, México, 2015.

¹⁰⁵ KANDINSKY, Wassily; *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Barral - Labor, 1983, in BARBARIN, Antonio Ruiz; *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2008, (p.225 - tradução livre do autor).

*mais do que tudo
crer no ofício.*

*infunde-se a devastação
onde nascem as horas
onde os contornos do vento
abraçam os penhascos.*

*mais do que tudo,
saber porque nascem os Homens
e desenhar nesse ofício
uma porta para a liberdade.*



5. um eterno motivo,
o ofício da arquitectura e a arquitectura como ofício.

Não me lembro de nascer. Não me lembro da primeira visão, da temperatura ou da luz do primeiro espaço. Sinto como primeiras memórias o pátio a que chamavam quinteiro, encerrado a poente pelo muro que trepávamos para ver a rua, tão distante. Havia uma árvore centenária, mais de dez metros de folhagem densa, ainda hoje não sei o seu nome, nunca soubemos! e o avô sempre fez questão que a respeitássemos sem pressa de a conhecermos.

I. Alberto Carneiro

Esta árvore que cresce para dentro e para fora do nosso corpo uno, com a sua seiva, revigora os nossos saberes e nos conduz até à sabedoria de nos darmos inteiros na exaustão da entrega recíproca.

A cada outono, a esperança de descobrirmos novamente a forma daqueles objectos que caíam e largavam uma espécie de sementes longilíneas que sentíamos estalar debaixo dos pés e que pontapeávamos alegremente por todo aquele espaço, cobrindo-o de castanhos e de vermelhos muito vivos.

II. Herberto Helder

Há lugares onde esperar a primavera como tendo na alma o corpo todo nu. Apagaram-se as luzes: é o tempo sôfrego que principia.

- É preciso cantar como se alguém soubesse como cantar.

E sabíamos. Cantávamos todas as tardes em volta da árvore, um autêntico monumento, escultura erguida talvez em memória dos mortos que iam chegando descontinuamente, um a um, ao terreiro-cemitério no fundo da rua, semana após semana o percurso bem delineado desde o adro da igreja até ao grande portão de ferro, as cores vivas das opas dos miúdos mais devotos a abafar o tormento dos rostos que não conhecíamos contra os muros caiados de branco, porque branco, dizia a avó, era o mais puro dos cenários.

95. «Esta árvore que cresce para dentro e para fora do nosso corpo uno», 2015.

Era este o ritmo dos passos no chão, uma aldeia rasgada pela estrada escura, os outeiros inclinados sobre ela numa sombra esguia de



vegetação, o relógio da torre sineira a badalar um tempo vagaroso, um tempo de estagnação profunda em cada ponto cardeal. E sabíamos que aquele era um mundo pertencente também ele ao próprio mundo porque o sol se punha a poente, desagregando-se nos eucaliptos do monte.

III. Sophia de Mello Breyner

Passavam pelo ar aves repentinas, o cheiro da terra era fundo e amargo [...] era o céu azul, o campo verde, a terra escura, era a carne das árvores elástica e dura, eram as gotas de sangue da resina e as folhas em que a luz se descombina. Eram os caminhos num ir lento, eram as mãos profundas do vento era o livre e luminoso chamamento da asa dos espaços fugitiva.

Eram os pinheirais onde o céu poisa, era o peso e era a cor de cada coisa, a sua quietude, secretamente viva, e a sua exalação afirmativa.

A escola modelava-nos à sua imagem e semelhança – soldadinhos de chumbo mais ou menos iguais e atentos ao toque da próxima campainha, recreio fora à descoberta do chão de poeira que fazendo justiça nos pintava as sapatilhas mais ou menos caras do mesmo tom de ocre. Nunca percebi porque é que as escolas tinham muros tão altos e tão polidos, que nos tornavam incapazes de trepar como fazíamos com o muro de granito do quinteiro, para ver o que acontecia.

IV. Konstandinos Kavafis

Nestas salas escuras, onde vou passando dias pesados, para cá e para lá ando à descoberta das janelas.

– Uma janela quando abrir será uma consolação.

– Mas as janelas não se descobrem, ou não hei-de conseguir descobri-las. E é melhor talvez não as descobrir.

96. HENDERSON, Nigel;
«Untitled», from Chisenhale Road
Series. 1951.

Talvez a luz seja uma nova subjugação. Quem sabe que novas coisas nos mostrará ela.

Os domingos traziam-nos sempre à cidade, a viagem possível, quilómetros e quilómetros de estradas e lugares sem nome até à chegada. E chegar ao lote estreito salpicado de azulejos era apanágio de uma entrega total à alegria e aos espaços de esconderijo. A casa era grande,



três pisos de soalho bem encerado e tectos em estuque, o papel de parede com motivos ornamentais a descascar aqui e ali, corredores amplos e envoltos numa luz ténue que não convidava a parar. A escadaria monumental fazia-nos sentir num castelo, a madeira rangia quando subíamos os degraus de dois em dois e havia até uma clarabóia de vidro pintado, a fazer lembrar os vitrais que ladeavam o altar na igreja da aldeia. Fomos muito felizes naquele logradouro onde ainda conseguíamos sentir o cheiro à massa dos bolos que a tia fazia na cozinha, um baloiço pintado de preto a revelar-se melhor escola do que a escola, já que a pouco e pouco conseguíamos subir mais alto e ver para além dos muros.

V. Konstandinos Kavafis

Num salão vazio e pequeno, quatro paredes sem companhia, e cobertas por panos inteiramente em verde, um candelabro belo inflama-se e ardia; e dentro da sua chama em cada uma enrubescia um tormento lascivo, um ímpeto lascivo. Dentro do pequeno salão, que fulge e acende do candelabro o lume forte, de todo vulgar não é esta luz que se desprende. Em corpos timoratos não se estende deste calor a volúpia.

Não me lembro quantos dias terão passado, não me lembro quantos domingos terão passado até ao primeiro dia. Envolto numa aura de estranhamento, chegava finalmente a uma escola sem muros.

VI. Le Corbusier

Acreditei ter chegado a uma ilha de outrora onde cada vestígio se ergue em evocação, com uma poesia feita apenas do culto das coisas findas. A hora não era apenas bucólica, mas cheia de silêncio e apaziguamento, e sobretudo sagrada.

97. SUZUKI, Hisao;
«sem título», Porto, Portugal,
não datada.

Inundava-nos um sentido de pertença, uma sensação estranha de termos chegado ao fim de uma travessia dura por um sonho, termo ironicamente baptizado por um começo, aquela escultura ilegível aos nossos olhos como porta metafórica de entrada, contavam eles, a história da maçã trincada que revela o seu interior. Caminhavam lestos os dias, com eles a figura de um religioso poeta dos lugares, os recantos de Adriano



revisitados vezes sem conta à luz dos seus versos, o brilho nos olhos e o deleite nas mãos que riscavam com sabedoria.

VII. Louis Kahn

Há que se considerar que um professor é, essencialmente, um homem que não só sabe coisas, como também as sente. É o tipo de homem capaz de reconstruir as leis do universo ao olhar apenas para uma folha de relva. Este homem traz consigo muitos homens.

E a ingenuidade assolava-nos os dias e os estiradores. Semana após semana, ancorávamos ideias e incertezas a uma folha cujo tamanho não controlávamos, inúmeras vezes convictos de que por mais que semicerrássemos os olhos não éramos capazes de ver no preto e branco da mente, os espaços da cidade que os rabiscos do poeta anunciavam.

VIII. A. Fernández-Alba

Pintava a cidade como sacralidade abstracta que surgiu da inteligência abatida sob o homem na tarde em que perdeu o paraíso. Artefacto edificado para escapar ao tempo e à matéria. Memória petrificada da miséria humana e metáfora da opulência por cujos espaços discorre a morte programada. Território de poliédricas geometrias onde (co) habitam reitores e sofistas, políticos e tecnocratas que nublam o dia com palavras de sombra. Paisagem construída de alegorias, simbolismo e devaneio, potências herdadas da ferida sensibilidade...

Segunda natureza imaginada e construída pela ficção dos deuses e a razão dos homens, na demanda de arquitecturas ultra-terrenas, que jamais poderão ser contempladas. Acampamento ilustrado onde pensar e 'poetizar' não alcançam o (con)viver sem violência...

98. CHIARAMONTE, Giovanni;
«sem título», Porto, Portugal,
não datada.

E a cidade transforma-se em metrópole, e o espaço transmutou-se no tempo, e o tempo em competência imaterial, sem muitas luzes entre lugares e pessoas e «nossas almas, também já electrónicas», criadas pelo idílio com a memória cibernética. Cidade, hoje, é o nome da nossa convivência perdida.

Só demos conta do quão sinuoso se impunha o trajecto horizonte fora, quando nos vimos pela primeira vez rodeados de condicionantes e do que



IX. A. J. Saraiva / O. Lopes

julgávamos ser a realidade crua. Hoje sabemos que não era a realidade. Tampouco eram problemas. A voz carregada de melancolia persistia, atirava de chofre que abríssimos o coração, e não apenas os olhos, com vista ao *caudal de metáforas e paronomásias desvalorizadas da cidade humana* – não a de esferovite, mas a de carne e pedra – *na obstinada perseguição de uma outra cidade em que a morte ganhe sentido*.

Com o passar do tempo, as vozes foram-se multiplicando. Falavam com frequência de mestres, do ser ou não ser moderno, de caminhos que ramificavam em atalhos mais fáceis. Certamente convencidos de que não tínhamos alcançado lucidez bastante, de que não tínhamos adquirido ainda armas suficientes para lutar e sobreviver, disseram-nos que viajar é que era. Disseram-nos que fossemos e que víssemos. E fomos. Pela primeira vez fomos.

X. Eduardo Lourenço

Não sabíamos então que a futura sobrevivência seria também partilhada entre a nostalgia sem redenção da pouca vida humanamente respirável dos nossos jovens anos e a decepção que espera sempre que acordam tarde sobre sonhos precocemente sonhados.

Dia após dia, recusámos sempre não sonhar. Gostávamos tanto de ir, que fomos uma, duas, três vezes. Visitámos os mesmos lugares e mais alguns, fizemos os mesmos desenhos.

A viagem tornou-se então órgão vital. Partir significava sempre entregar o corpo a uma nova experimentação, transportar um olhar outrora atento às leituras da História da Arquitectura, para uma releitura mais autêntica e total de todos os seus momentos; através do corpo e dos sentidos experimentar o toque dos materiais e a sua textura, medir a luz rasante e a atmosfera rica de cada espaço, elucidação genuína acerca do que é, verdadeiramente, sentir.

99. «Villa Adriana»;
Tivoli, Itália, 2012.
XI. Aldo Rossi

Foi precisamente ao visitar San Andrés de Màntua que tive, pela primeira vez, a sensação da correspondência que existe entre o tempo e o seu duplo sentido, atmosférico e cronológico, e a arquitectura; via o



- nevoeiro penetrar a basílica [...] como algo imprevisível, que modifica e altera, como luz e sombra, como as pedras polidas e gastas pelos pés e mãos de gerações de homens. Talvez fosse isso o que me interessava na arquitectura; porque sabia que era o resultado de uma luta entre o tempo e uma forma que viria a ser, finalmente, destruída em combate. A arquitectura era um dos modos de sobrevivência que o homem havia perseguido, uma maneira de expressar a sua busca pela felicidade.*
- XII. Frank Lloyd Wright *Voltar às mesmas arquitecturas significava descobri-las outras. E voltar, após cada viagem, à Escola sem muros, significava fazer dela, ano após ano, a Talliesin por que vagueámos sem nunca lá ter andado. Na nossa acentuada colina sobre o rio e o mar, houve liberdade para fazer do trabalho e da vida condições sinónimas. [...] A experiência humana como tapete colorido salpicado com fios de ouro, tratando-se de flashes de luz sempre referentes à verdade e onde o amor surge digno e de nobre individualidade, ou onde a vida renasce mais elevada em relação à morte. Onde a vida fê justificou a derrota e derrotou a dúvida.*
- XIII. Juhani Pallasma *A tarefa fundamental da arquitectura reside em manter e celebrar a vida, e além disso proporcionar-lhe um sentido de dignidade. Um espaço arquitectónico generoso e atento sensibiliza toda a nossa relação com o mundo; afina os nossos sentidos e alimenta a nossa receptividade diante da mais frágil e subtil sensação. Um espaço arquitectónico benevolente acaricia e acalma, dá energia e consolo.*
100. BRESSON, Henri-Cartier; «Talliesin»; Wisconsin, E.U.A., 1947. *Na busca por uma verdade nossa, a viagem levou-nos a perseguir obstinadamente a consagração do nosso ofício, a aprovação dos espaços propostos assente naquela ideia enraizada e funda de espaço harmónico, incutindo nos traços nada menos do que a responsabilidade do futuro do Homem, os sentidos apurados com vista à validação da arquitectura como um acto de sublimação poético.*
- XIV. Eugénio de Andrade *O acto poético é o empenho total do ser para a sua revelação [...] nesse mergulho do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é*



tanto uma singularidade como uma pluralidade [...] na verdade, ele nega onde outros afirmam, desoculta o que outros escondem, ousa amar o que outros nem sequer são capazes de imaginar. Palavra de aflição mesmo quando luminosa, de desejo apesar de serena, rumorosa até quando nos diz o seu silêncio, pois esse ser sedento de ser [...] tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência. [...] essa coragem mostra o que achou no caminho [...] é o que chamarei agora dignidade [...] porque é sempre de dignidade que se trata quando alguém dá a ver o que viu, por mais fascinante ou intolerável que seja o achado. «O futuro do homem é o próprio homem» [...] mas o homem do nosso futuro não nos interessa desfigurado. Este animal triste que nos habita há milhares de anos, cujas possibilidades estamos tão longe de conhecer; é o fruto de uma desfiguração – acção de uma cultura mais interessada em ocultar ao homem o seu rosto do que em trazê-lo, belo e tenebroso, à luz limpa do dia. [...] Eis o homem, eis o seu efêmero rosto feito de milhares e milhares de rostos [...] Fidelidade ao homem e à sua esperança de sê-lo inteiramente; fidelidade à terra onde mergulha as raízes mais fundas; fidelidade à palavra que no homem é capaz da verdade última do sangue, que é também verdade da alma.

XV. Ernesto N. Rogers

Hoje, estamos convictos de que ainda pouco ou nada sabemos, mas também de que talvez seja este o objectivo de muitas gerações; ele preenche certamente toda a nossa existência. A arquitectura adquiriu consciência da sua renovada missão de muitos decénios, desde o momento em que saindo da especulação intelectual abstracta, se voltou para os termos concretos da vida e procurou aderir sinceramente à medida humana.

101. MARLOW, Peter;
«La Sagrada Familia»; Barcelona,
Espanha, 1993.

XVI. T. S. Eliot

Este é um lugar de desafeição. O tempo antes e o tempo depois, numa luz sombria: nem luz do dia investindo a forma de lúcida quietude Transformando a sombra em efêmera beleza.



XVII. Antoni Gaudí

Construir! Construir beleza! Procurar na natureza a imagem do mistério e convertê-la em arquitectura. Forjar a forma da ideia: esta foi a minha obra alquímica. O meu sonho: [...] Ser canal para que a beleza seja o resplendor da verdade, descobrir nas leis do universo todos os seus segredos. Não esmorecer perante o adiamento dessa descoberta, a convicção de que o universo é composto por signos que pedem a sua revelação. Perseguir e aspirar a uma prática que fomente a construção plena e íntegra do espaço organizado – a cidade de homens e mulheres livres. Uma prática que pressinta o melhoramento das vidas que no mundo compartilham, um ofício capaz de dar forma não apenas a lugares de silêncio, mas também a lugares de discussão e questionamento.

XVIII. Pierre von Meiss

Construamos tecidos, objectos e espaços que se possam potencialmente tornar lugares, na condição de se interrogarem sobre o seu destino.

Procuremos novos destinos, novas respostas. Sintamos na viagem a pulsação que nos mantém em constante movimento, a fuga ao facilitismo dos nossos dias, a fuga a uma prática autista e quotidianamente retraída ao sentido. Coloquemos o nosso olhar no mesmo firmamento onde coabitam os mestres do passado e tornemo-los mestres ao serviço do nosso presente. Homens como nós, seres para os quais *o problema da*

XIX. Ernesto N. Rogers

coerência do pensamento e da acção impunha-se de tal maneira que a própria actividade artística resumia-se ou identificava-se com as suas funções como homens: eles vivem, lutam, sofrem e sacrificam-se pela arquitectura; nunca distinguem os problemas da forma dos de conteúdo, tanto nos seus trabalhos (como era de esperar na obra de qualquer artista inteligente) como nas suas vidas. Não porque considerem a vida como uma obra de arte, da mesma forma que o hedonístico, o céptico e porque não, os categóricos artistas cínicos da Renascença; pelo contrário, consideram a obra de arte como uma parte vital da existência e nela põem todas as suas aspirações morais, sociais e muitas vezes mesmo políticas. [...]

102. BURRI, René;
«La Colline Notre-Dame du Haut»,
Ronchamp, França, 1955.



Assim quando nós, os arquitectos [...] escolhemos inicialmente seguir uma vida de arte, sentimos os estímulos, a riqueza, o espírito criador destes mestres e tentamos definir o trabalho que teríamos de executar como consequência de termos tido tais pais e de sermos obrigados a aumentar o nosso património.

Outrora nós havíamos compreendido que estes grandes artistas não tinham transmitido um manual útil, nem um código, nem um dogma, nem nada definido «à priori», mas, pelo contrário, a força dum método que nós duvidamos que se perpetuasse na contínua mudança da existência – outrora teríamos de compreender tudo isto – achamos que o verdadeiro arquitecto não é um elegante elaborador de formas de variados gostos, mas antes um moralista cuja tarefa é aumentar a alegria da vida e dela extrair os símbolos necessários para lhe dar forma.

Enquanto viajantes, procuremos em geografias distantes e distintas a sabedoria capaz de aprimorar a sagacidade desse método herdado.

Acrescentemos-lhe a força de outras posturas e visões da realidade, sem ousarmos ceder à domesticação de um tempo que merece o nosso respeito – o da reflexão sobre a nossa prática.

XX. Alvar Aalto

Assim como um conjunto de ovos leva tempo para se desenvolver em peixes totalmente formados, também é preciso tempo para tudo o que se desenvolve e cristaliza no mundo das ideias. A arquitectura precisa de mais tempo de desenvolvimento do que qualquer outro ofício criador.

Sejamos esse artesão eternamente entregue à viagem pelos espaços do mundo, lugares de efervescência onde repousa a matéria que quer ser, já que *a opção de respeitar o presente contempla a arquitectura como*

XXI. Giorgio Grassi

103. BRANCUSI, Constantin;
«L'origine du monde», 1920.

ofício – a assiduidade, a fadiga implícita a todo o trabalho elaborado artesanalmente. Isto quer dizer, em primeiro lugar, que a arquitectura pode constituir somente uma parte da vida – e porque não, uma parte não essencial dela, ou não mais essencial do que outras – todavia, uma parte que não podemos refutar. Isto significa também que a primeira



tarefa que devemos levar a cabo é a de não retirar à arquitectura a dignidade que conquistámos com o tempo: não rebaixar essa dignidade a algo inferior a um trabalho que aspira acima de tudo à colectividade de cada obra. A arquitectura dá-se apenas enquanto obra colectiva.

XXII. Álvaro Siza

A arquitectura é revelação de desejo colectivo nebulosamente latente. Isso não se pode ensinar, mas é possível aprender a desejá-lo. Por isso, arquitectura é risco e o risco procura o desejo impessoal e o anonimato, a partir da fusão de subjectividade e objectividade. Em última análise, em progressivo distanciamento do Eu. A arquitectura significa compromisso transformado em expressão radical, isto é, capacidade de absorver o oposto e de ultrapassar a contradição. Aprender isso exige um ensino à procura do Outro dentro de cada um. A arquitectura, arte colectiva, e inimiga da arrogância e da falta de ambição, do elogio da auto-castração (em nome da suposta limitação do Outro), da inversão da arrogância, das supostas razões sociais da mediocridade. O desejo colectivo manifesta-se em cada pedra e em cada poro e revelá-lo é a única forma de não ser elitista. A perseguição do sublime identifica-se com a função social do arquitecto, porque o desejo do sublime não é invenção do arquitecto.

104. «O nome parece a infância»;
Piscina da Quinta da Conceição,
Leça da Palmeira, Portugal, 2014.

O tempo, as viagens, o sublime de um percurso, fazem-me acreditar numa arquitectura erguida como monumento à fé de um universo que ainda tem sentido. Viajar foi a minha primeira obra edificada, fundações lançadas de um projecto por devir.

XXIII. Ruy Belo

Naquela tarde quebrada contra o meu ouvido atento, eu soube que a missão das folhas é definir o vento.

XXIV. Fernando Távora

Antes de arquitecto, o arquitecto é homem, e homem que utiliza a sua profissão como um instrumento em benefício dos outros



105. BRESSON, Henri-Cartier;
«Visitors at village on the Lake
Sevan», Arménia, 1972.



homens, da sociedade a que pertence.

Porque é homem e porque a sua acção não é fatalmente determinada, ele deve procurar criar aquelas formas que melhor serviço possam prestar quer à sociedade quer ao seu semelhante, e para tal a sua acção implicará, para além do drama da escolha, um sentido, um alvo, um desejo permanente de servir.[...] As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem. [...] Que a par de um intenso e necessário especialismo ele coloque um profundo e indispensável humanismo.

*Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens –
organizador do espaço – criador de felicidade.*

Esteios:

- I. Alberto Carneiro; *Arte Vida / Vida Arte : Art Life / Life Art - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria*, Fundação de Serralves, 2013, (p.91).
- II. Herberto Helder; *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, (p. 79).
- III. Sophia de Mello Breyner; “*Paisagem*” in *Antologia*, Moraes Editores, 1975, (p. 23).
- IV. Konstandinos Kavafis; *25 poemas*, Edições Cotovia, 1988, (p.27).
- V. Konstandinos Kavafis; *25 poemas*, Edições Cotovia, 1988, (p.33).
- VI. Le Corbusier; *A Viagem do Oriente*, São Paulo: Cosac Naify, 2007, (p.153).
- VII. Louis Kahn; *Conversa com estudantes*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona : Gustavo Gili, 2002, (p. 67).
- VIII. A. Fernández-Alba; “*Ciudad*”, in *La Parábola de la ciudad destruida*, Revista Astragalo, nº 8, Março de 1998, (p.4 - tradução livre do autor).
- IX. A. J Saraiva / O. Lopes; *História da Literatura portuguesa*, 17ª ed., Porto Editora, 1996, (p. 1073).
- X. Eduardo Lourenço; “*Escrita e Morte*” in *Heterodoxia I e II*, Lisboa, Assírio & Alvim, Lisboa, 1987, (p.xi).
- XI. Aldo Rossi; *Autobiografia científica*, trad. Juan José Lahuerta, 2ª ed., Barcelona : Gustavo Gili, 1998, (p. 10).
- XII. Frank Lloyd Wright; *Autobiografia 1867-[1943]*, trad. José Avendaño, Madrid : El Croquis, 1998, (p. 437).
- XIII. Juhani Pallasmaa; *Una arquitectura de la humildad*, Colección la cimbra, nº8, Fundación Caja Arquitectos, Barcelona, 2010, (p. 177).
- XIV. Eugénio de Andrade; *Os afluentes do silêncio*, Editorial Inova/Porto, 1974. (p. 47/48/49)
- XV. Ernesto N. Rogers; “*Aos estudantes de Arquitectura*”, in revista «*Arquitectura*», ano XXI, 2ª série, nº28, Janeiro de 1949, (p.7).
- XVI. T. S. Eliot; *Quatro Quartetos*, Edições Ática, Lisboa, 1963, (p.21).
- XVII. Antoni Gaudí; in *Antoni Gaudí. Su vida. Su teoria. Su obra*, MARTINELL, César; Barcelona, 1967.
- XVIII. Pierre von Meiss; *Dalla forma al luogo, Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1996, (p.148).
- XIX. Ernesto N. Rogers; *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres*, Edições C.I.A.M. Porto, 1960, (p.13).
- XX. Alvar Aalto; *Alvar Aalto : De palabra e por escrito*, Göran Schildt (ed.), Madrid : El Croquis Editorial, 2000, (p.150).
- XXI. Giorgio Grassi; *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona : Gustavo Gili, 1980, (p.166/167).
- XXII. Álvaro Siza; *01 Textos*, Porto: Civilização ed., 2009, (p.167/169).
- XXIII. Ruy Belo; *Aquele grande rio Eufrates*, Lisboa, Ed. Presença, 1996, (p. 112).
- XXIV. Fernando Távora; *Da Organização do Espaço*, Porto : Faup Publicações, 1996, (p.73/74/45).

Bibliografia

- AALTO**, Alvar; *Alvar Aalto : De palavra e por escrito*, Göran Schildt (ed.), Madrid : El Croquis Editorial, 2000.
- AALTO**, Alvar; *Alvar Aalto*, Richard Weston, Phaidon Press, 2013.
- AALTO**, Alvar; *Sketches*, Goran Schildt (ed.), Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1985.
- ALVES COSTA**, Alexandre; *Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação para a obtenção do título de professor agregado...*, 2ª ed., Porto : ESBAP, 1982.
- ALVES COSTA**, Alexandre; **SIZA**, Álvaro; 1967 : *Marrocos*, 'Coleção Viagens', Porto : Circo de Ideias, 2011.
- ANDRADE**, Eugénio de; *Os afluentes do silêncio*, Editorial Inova/Porto, 1974.
- APARICIO**, Luz Fdez. Valderrama; *La construcción de la mirada: tres distancias*, Sevilha, Secretariado de Publicaciones, 2004.
- ASPLUND**, Erik Gunnar; *Escritos 1906/1940 : Cuaderno del viaje a Italia de 1913*, El Croquis Editorial, Madrid 2002.
- BAEZA**, Alberto Campo; *Pensar com as mãos*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2011.
- BALAGUÉ**, Albert Casals; *El arte, la vida y el oficio de arquitecto*, Alizanza Editora, Madrid, 2001.
- BARBARIN**, Antonio Ruiz; *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*, Barcelona: Caja de Arquitectos, 2008.
- BARRAGÁN**, Luis; *Escritos y conversaciones*, Antonio Riggen (ed.), Madrid : El Croquis Editorial, 2000.
- BACON**, Morgan; *Le Corbusier in America, travels in the land of the Timid*, 2001.
- BELO**, Ruy; *Aquele grande rio Eufrates*, Lisboa, Ed. Presença, 1996.
- BREYNER**, Sophia de Mello; *Antologia*, Moraes Editores, 1975.
- BROOKS**, H. Allen; *Travels and Apprenticeships, 1907-1911*, in *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- CACHE**, Bernard; *Terre meuble*, Orléans, Ed. Ressources, 1997.
- CALVINO**, Italo; *As cidades invisíveis*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa : Ed. Teorema, 1993.
- CARNEIRO**, Alberto; *Arte Vida / Vida Arte : Art Life / Life Art - Revelações de Energias e Movimentos da Matéria*, Fundação de Serralves, 2013.
- CHILLIDA**, Eduardo; *Escritos*, Madrid, La Fabrica Editorial, 2005.
- DELEUZE**, Gilles; *La lógica del sentido*, Paidós, 1989.
- DIAS**, Manuel Graça; *O Homem que gostava de cidades*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2001.
- DOMÍNGUEZ LAIÑO**, Ana; *Fernando Távora: Desenhos de Viagens/Projectos*, Catálogo de Exposição, 2.ª ed. [s. l.]: C.O.A.G., 2002.

ELIOT, Thomas Stearns; *Quatro Quartetos*, Edições Ática, Lisboa, 1963.

ESPUELAS, Fernando; *Il vuoto: Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2006.

ESPUELAS, Fernando; *Madre Materia*, Lampreave, Madrid, 2009.

FERNANDEZ, Antonio Toca; *Barragán: obra completa / prefacio de Álvaro Siza; fotografia de Mariana Yampolsky*, Lisboa: Dianlivro, 2003.

FOUCAULT, Michel; *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 1991.

GALEANO, Eduardo; *El libro de los abrazos*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 1999.

GALEANO, Eduardo; *Ser como ellos y otros artículos*, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., Madrid, 2003.

GIEDION, Sigfried; *Spazio, Tempo, Architettura*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1995.

GIL, José; *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa : Relógio d'Água, 2005.

GOETHE, Johann W. von; *Viagem a Itália*, Prefácio de João Barrento, Lisboa : Relógio d'Água, 2001.

GRASSI, Giorgio; *Una vita da architetto*, Collana di architettura, Franco Argeli, Milano, 2008.

GRASSI, Giorgio; *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Barcelona : Gustavo Gili, 1980.

GRESLERI, Giuliano; *Le Corbusier - Viaggio in Oriente*, MarsilioEditori, Fondation Le Corbusier, 1984.

HALL, Edward T.; *A dança da vida: a outra dimensão do tempo*, trad. Manuel Alberto

HEIDEGGER, Martin; *O conceito de tempo*, Lisboa, Fim de Século – Edições, Caleidoscópico, 1998.

HELDER, Herberto; *Ofício Cantante*, Assírio & Alvim, 2008.

JOELHO #03, *Viagem – Memórias: Aprendizagens de Arquitectura*, EDARQ, Abril 2012.

KAHN, Louis I.; *Conversa com estudantes*, trad. Alicia Duarte Penna, Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

KAHN, Louis I.; *Drawn from the source : travel sketches of Louis I. Kahn*, Eugene J. Johnson, Michael J. Lewis; with an essay and site photographs by Ralph Lieberman, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1996.

KAHN, Louis I.; *Silence et lumière : choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*, trad. Mathilde Bellaigue et Christian Devillers. 2 ème ed., Paris : Éd. Du Linteau, 1997.

KAVAFIS, Konstandinos; *25 poemas*, Edições Cotovia, 1988.

KEROUAC, Jack; *El viajero solitario*, Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1965.

LAPUERTA, José María de; *Los apuntes de viaje y la mirada del arquitecto*, in El Croquis, Proyecto y Arquitectura, Madrid: Celeste Ediciones, 1997.

LE CORBUSIER; *Il viaggio in Toscana (1907)*, Cataloghi Marsilio, 1987.

LE CORBUSIER; *Le Corbusier : An Atlas of Landscapes*, Arquitectura Viva : Monografías, Madrid, 2015.

LE CORBUSIER; *Le Voyage d'Orient*, Parenthèses, 1987.

LE CORBUSIER; *Les Voyages d'Allemagne: Carnets*, Introd. de Giuliano Gresleri, Milão: Electa, 2002.

LE CORBUSIER; *Los tres establecimientos humanos*, Editorial Poseidon Joan Merli, Barcelona, 1981.

- LE CORBUSIER**; *O Modulor*, Antígona/Orfeu Negro, Lisboa, 2010.
- Los Viajes de los Arquitectos – *construir, viajar, pensar*, T6) Ediciones, Escuela de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona, 2011.
- LOTUS 68**, *The Eye of the Architect*, Quarterly Architectural Review, Electa.
- LOURENÇO**, Eduardo; *Heterodoxia I e II*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.
- MANSILLA**, Luis; *Apuntes de Viaje al Interior del Tiempo*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- MANSILLA**, Luis; **TUÑÓN**, Emilio; *Conversaciones de Viaje*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2010.
- MARTÍ ARÍS**, Carlos; *La cimbra y el arco*, Barcelona, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- MARTÍ ARÍS**, Carlos; *Las ciudades y la memoria*, extracto do texto para o catálogo da exposição de Isabella Cuccato no Museu de l'Ebre de Torto, 2001.
- MARTÍ ARÍS**, Carlos; *Silencios Elocuentes*, Barcelona: Ediciones UPC, 1999.
- MENDES**, Manuel; *Do esquecimento para além da arte : do nomadismo ao erotismo*, Porto : FAUP, 2010.
- MENDES**, Manuel; *Fernando Távora : minha casa : da organização do espaço : da harmonia do nosso espaço : da harmonia do espaço contemporâneo : uma porta pode ser um romance*, coord. José Miguel Rodrigues, Manuel Mendes, Rui Ramos, Porto : FIAJMS, 2013.
- MERRIL**, Michael; *Louis Kahn: on the thoughtful making of spaces : the dominican motherhouse and a modern culture of space*, Baden : Lars Müller Publ., 2010.
- MOLDER**, Maria Filomena; *Semear na neve*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- MUNARI**, Bruno; *Fantasia : invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*, 2ª ed. – Lisboa : Presença, 1987.
- NORBERG-SCHULZ**, Christian; *L'Art du lieu : Architecture et paysage, permanence et mutations*, Paris, Le Moniteur, 1997.
- NORBERG-SCHULZ**, Christian; *La signification dans l'architecture occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1997.
- NORBERG-SCHULZ**, Christian; *Genius Loci : Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Milano, Editorial Electa, 1979.
- ORTEGA Y GASSET**; *Notas de andar e ver : Viagens, gentes e países*, Lisboa, Fim de Século, 2007.
- PALLASMAA**, Juhani; *Encounters : architectural essays 1 and 2*, ed. Peter MacKeith, Rakennustieto, Helsinki, 2012.
- PALLASMAA**, Juhani; *Los ojos de la piel*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili SL, 2006.
- PALLASMAA**, Juhani; *Una arquitectura de la humildad*, Colección la cimbra, nº8, Fundación Caja Arquitectos, Barcelona, 2010.
- PINA**, Manuel António; *Como se desenha uma casa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

RILKE, Rainer-Maria; *Lettres à un jeune poète*, Les Cahiers Rouge, Grasset, 1988.

ROGERS, Ernesto Nathan; *A arquitectura moderna desde a geração dos mestres*, Edições C.I.A.M. Porto, 1960.

ROSSI, Aldo; *Autobiografia Científica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1984.

ROSSI, Aldo; *Para una arquitectura de tendencia, Escritos 1956-1972*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1977.

RUDOLFSKY, Bernard; *Architecture sans architects : brève introduction à l'architecture spontanée*, Éditions du Chêne, Paris, 1980.

RUSKIN, John; *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1987.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de; *O Príncipezinho*, Editorial Caravela, Lisboa, 1994.

SANTA-MARÍA, Luis Martinez; *El libro de los cuartos*, Lampreave, Madrid, 2011.

SIMON, Yves; *Le Voyageur Magnifique*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1987.

SIZA, Álvaro; *Esquissos de viagem/Travel sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.

SIZA, Álvaro; *Imaginar a Evidência*, Lisboa : Edições 70, 1998.

SIZA, Álvaro; *01 Textos*, Porto: Civilização ed., 2009.

SIZA, Álvaro; *Professione poetica = Poetic Profession*, Milano : Electa/The Architectural Press, 1986.

SCHILLER, Friedrich; *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

TANIZAKI, Junichiro; *O elogio da sombra*, Relógio d'Água Editores, 2008.

TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*, Porto : Faup Publicações, 1996.

TÁVORA, Fernando; *Diário de Bordo*, 2 vol., Associação Casa da Arquitectura, Porto, 2012.

TÁVORA, Fernando; *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo*, Porto : Faup Publicações, 1993.

VON MEISS, Pierre; *Dalla forma al luogo, Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1996.

WRIGHT, Frank Lloyd; *Autobiografia 1867 - [1943]*, El Croquis Editorial, Madrid, 1998.

ZAMBRANO, Maria; *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

ZAMBRANO, Maria; *Los dos polos del silencio*, Revista Creación, nº1, El silencio.

ZEVI, Bruno; *Leer, escribir, hablar arquitectur*, Barcelona : Editorial Apóstrofe, 1999

ZEVI, Bruno; *Poetica dell'Architettura Neoplastica*, Milano : Politecnica Tamburini, 1953.

ZEVI, Bruno; *Saber ver a arquitectura*, 5ª Ed., São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ZEVI, Bruno; *The Modern Language of Architecture*, Seattle: University of Washington Press, 1978.

ZUMTHOR, Peter; *Pensar a Arquitectura*, trad. Astrid Grabow, Barcelona : Gustavo Gili, 2005.

ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam*, trad. Astrid Grabow, Barcelona : Gustavo Gili, 2006.

Iconografia

0. «Gramática do caos, voo sobre uma mesa devastada», 2014.

- arquivo do autor.

0. nota prévia, a terra e os olhos:

1. KIKUCHI, Shunkichi; «*A view of Hiroshima from Higi-Yama*», Collection Japanese, 1945.

- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPTLEO&SMLS=1&RW=1366&RH=653

2. BISCHOF, Werner; «*Playing criss cross*», Holanda, 1945.

- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPTLTBP&SMLS=1&RW=1366&RH=653

3. ROSSI, Aldo; «*Teatro del mondo*», Veneza, 1979.

- disponível em paradisebackyard.blogspot.pt/2013_03_01_archive.html

4. JARNOUX, Maurice; «*Andre Malraux chez lui*», 1953.

- disponível em galerie.parismatch.com/detail.cfm?idpicture=243093490

5. BASILICO, Gabriele; «*Capadocia*», Turquia, 1970.

- disponível em www.klatmagazine.com/photography/gabriele-basilico-iran-1970-library-050/17384

6. HERVÉ, Lucien; «*La main de Le Corbusier avec une galet*», Cap Martin, 1951.

- disponível em www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=8712&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&itemSort=fr-fr_sort_date1%20DESC%20&itemCount=50&sysParentName=&sysParentId=42

1. um sentido de alteridade, sobre a ânsia, a busca e o olhar:

7. BOISSONAS, Frédéric; «*Exercices de rythmique de Dalcroze*», 1913.

- disponível em the-humans.tumblr.com/post/49757000283

8. BURRI, René; «*Le Corbusier's Unité d'habitation, View from the bedroom balcony onto the living area and the loggia*», Marselha, 1959.

- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPTEN510&SMLS=1&RW=1366&RH=653

9. ALMÁSY, Paul; «*Rééducation des mains accidentées*», Hungria, 1958.

- disponível em leclownlyrique.wordpress.com/2014/03/25/strangers-in-the-light/

10. ALMEIDA, Helena de; «*Tela habitada*», 1976.

- disponível em www.contemporaryartdaily.com/2010/04/the-inhabitants-at-vilma-gold/vg-almeh-00001/

11. SCIANNA, Ferdinando; «*Barcelona: fashion story*», Barcelona, Espanha, 1992.

- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPT7K18R&SMLS=1&RW=1366&RH=653

12. MAJOLI, Alex; «*La sagrada familia*», Barcelona, Espanha, 2006.

- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPT7RDQB&SMLS=1&RW=1366&RH=653#/SearchResult&VBID=2K1HZOLPT7RDQB&SMLS=1&RW=1366&RH=653&PN=2

13. BEUYS, Joseph; «*I Like America and America Likes Me*», E.U.A., 1974.

- disponível em historyofourworld.wordpress.com/2010/08/23/i-like-america-and-america-likes-me-joseph-beuys/

14. MUNARI, Bruno; «*Procura de comodidade numa poltrona incómoda*», 1950.

- disponível em MUNARI, Bruno; *Fantasia : invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*, 2ª ed. – Lisboa : Presença, 1987.

15. KERTÉSZ, André; «*Chairs of Champs-Élysées*», Paris, 1931.

- disponível em tochocho.blogspot.pt/2015/05/andre-kertesz-1894-1985-paris-925-y.html

2. sair de casa, ao ombro de viajantes magníficos:

16. CARTIER-BRESSON, Henri; «*Island of Siphnos*», Grécia, 1961.

- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPTQAQAQ&SMLS=1&RW=1366&RH=653

17. **PANINI**, Giovanni Paolo; «*Interior of the Pantheon*», Roma, Itália 1734.
- disponível em architizer.com/blog/how-much-does-your-concrete-structure-weigh/
18. **GAMEIRO**, Alfredo Roque; «*A partida de Vasco da Gama a Índia em 1497*».
- disponível em www.stuffhood.com/06/2015/seis-costumes-brasileiros-herdados-de-portugal/
19. **HOLANDA**, Francisco de; «*Girândola no Castelo de Sant'Ângelo*», Roma, 1538.
- disponível em **HOLANDA**, Francisco de; *Album de desenhos das antigualhas*; introd. e notas José da Felicidade Alves, Lisboa : Horizonte, 1989.
20. **JONES**, Inigo; «*Stonehenge's sketch*», Reino Unido, 1620.
- disponível em worcestercathedrallibrary.wordpress.com/2014/11/07/who-built-stonehenge-a-17th-century-answer/
21. **TISCHBEIN**, Johann H. W.; «*Goethe in the Roman Campagna*», 1787.
- disponível em historiaproject.altervista.org/duo-mondi-a-confronto-i-dolori-del-giovane-werther-e-le-ultime-lettere-di-jacopo-ortis/
22. **SOANE**, John; «*Elevation and Plan of the Temple of Clitumnus*», Spoleto, cerca de 1779.
- disponível em mycoolimages.com/temple+plan+and+elevation?image=389735401
23. **CATEL**, Franz Louis; «*Schinkel in Naples*» 1824.
- disponível em www.kunsthalle-muc.de/ausstellungen/details/karl-friedrich-schinkel/
24. **GÖRNER**, Reinhard; «*Schinkel's Alte Nationalgalerie*», Berlim, não datada.
- disponível em vk.com/belingermany?z=photo-54411084_307015210%2Fwall-54411084_49
25. **RUSKIN**, John; «*Detalhe do Palácio Ducal*», Veneza, Itália, 1849-52.
- disponível em www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/ha-150-anos-a-veneza-de-john-ruskin-era-assim-1690439
26. **JEANNERET**, Charles-Edouard; «*Itinerário da viagem do oriente[...]*», 1910.
- disponível em **LE CORBUSIER**; *Viaggio in Oriente*, Giuliano Gresleri; 2ª ed., Venezia : Marsilio, 1985.
27. **JEANNERET**, Charles-Edouard; «*Desenhos de uma célula da Cartuxa de Ema e da Piazza del Campo em Siena*», 1907.
- disponível em **LE CORBUSIER**; *Le Corbusier : Le Grand*; Phaidon Press, 2014.
28. **JEANNERET**, Charles-Edouard; «*Baptistério de Siena*», não datado.
- disponível em **LE CORBUSIER**; *Le Corbusier : Le Grand*; Phaidon Press, 2014.
29. **JEANNERET**, Charles-Edouard; «*Estudo do Pallazzo Vecchio*», Florença, 1907.
- disponível em **LE CORBUSIER**; *Le Corbusier : Le Grand*; Phaidon Press, 2014.
30. «*Charles-Édouard Jeanneret à l'Acropole*», Grécia, 1911.
- disponível em **LE CORBUSIER**; *Le Corbusier : Le Grand*; Phaidon Press, 2014.
31. **HERVÉ**, Lucien; «*Le Corbusier em Chandigarh*», Índia, 1955.
- disponível em *Le Corbusier : An Atlas of Landscapes*, Arquitectura Viva : Monografías, Madrid, 2015.
32. **ASPLUND**, Erik Gunnar; «*Em Roma*», Roma, Itália, 1913.
- disponível em **ASPLUND**, Erik Gunnar; *Escritos 1906/1940 : Cuaderno del viaje a Italia de 1913*, El Croquis Editorial, Madrid 2002.
33. **ASPLUND**, Erik Gunnar; «*Movie Theater Skandia*», Suécia, 1921-22.
- disponível em www.erikgunnarasplund.com/eng/gallery6-biografenskandia.asp
34. **AALTO**, Alvar; «*Desenho do Teatro de Delfos*», Grécia, 1953.
- disponível em www.pinterest.com/pin/366902700865192176/
35. **AALTO**, Alvar; «*Desenho de estudo para o Instituto de Tecnologia de Otaniemi*», não datado.
- disponível em www.pinterest.com/pin/482448178802057407/
36. **SALDÍVAR**, Sebastián; «*Jardim de Luis Barragán na casa Mago Vázquez*», México, não datada.
- disponível em www.pinterest.com/pin/517843657123901216/
37. **ALBANS**, Mary Saint; «*Los Clubes*», Cidade do México, não datado.
- disponível em www.pritzkerprize.com/1980/works
38. **KAHN**, Louis; «*Towers in San Gimignano*», Itália, 1928.
- disponível em *Drawn from the source : travel sketches of Louis I. Kahn* / Eugene J. Johnson, Michael J. Lewis; with an essay and site photographs by Ralph Lieberman, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1996.

39. **KAHN**, Louis; «*Desenhos de viagem em Itália*», Egipto e Grécia, 1951.
- disponível em *Drawn from the source : travel sketches of Louis I. Kahn* / Eugene J. Johnson, Michael J. Lewis; with an essay and site photographs by Ralph Lieberman, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1996.
40. **TÁVORA**, Fernando; «*Commonwealth Promenade Apartments, de Mies van der Rohe*», Chicago, 1960.
- disponível em slides do Arquivo F. Távora.
41. **TÁVORA**, Fernando; «*Villa Imperial Katsura*», Japão, 1960.
- disponível em slides do Arquivo F. Távora.
42. **TÁVORA**, Fernando; «*Desenho da Acrópole*», Atenas, 1960.
- disponível em slides do Arquivo F. Távora.
43. «*Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza na Acrópole*», Atenas, Grécia, 1976.
- disponível em www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/dez-anos-a-falar-sobre-a-memoria-e-o-teatro-como-gesto-de-evocacao-1614187
44. **SIZA**, Álvaro; «*Piazza di Spagna*», Roma, Itália, 1980.
- disponível em SIZA, Álvaro; *Esquissos de viagem/Travel sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.
45. **GRADE**, José; «*A mão direita lá deixei Sevilha*», 1967.
- disponível em ALVES COSTA, Alexandre; SIZA, Álvaro; 1967 : Marrocos, 'Coleção Viagens', Porto : Circo de Ideias, 2011.

3. por entre lugares de silêncio:

46. «*Este é um lugar de desafeição*», Bangucoque, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
47. «*Coliseu*», Roma, Itália, 2010.
- arquivo do autor.
48. «*Rua*», Roma, Itália, 2010.
- arquivo do autor.
49. «*Na Piazza Navona*», Roma, Itália, 2010.
- arquivo do autor.
50. «*Panteão*», Roma, Itália, 2010.
- arquivo do autor.
51. «*Villa Farnese*», Caprarola, Itália, 2012.
- arquivo do autor.
52. «*Visto da Acrópole*», Atenas, Grécia, 2010.
- arquivo do autor.
53. «*Cariátides e Pártenon*», Atenas, Grécia, 2010.
- arquivo do autor.
54. «*Teatro grego*», Atenas, Grécia, 2010.
- arquivo do autor.
55. «*Angkor Wat, apontamentos*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
56. «*Buda*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
57. «*Angkor Wat*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
58. «*Ta Prohm*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
59. «*A casa*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
60. «*O búfalo*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
61. «*Chong Kneas I*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.

62. «*Chong Kneas II*», Angkor, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.
63. «*O Templo*», Chiang Mai, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
64. «*A invisibilidade do Deus*», Chiang Mai, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
65. «*Casa como templo*», Chiang Mai, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
66. «*A rua*», Chiang Mai, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
67. «*Desenhos de aproximação*», Chiang Mai, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
68. «*Natureza e artifício*», Eveux, Lyon, 2014.
- arquivo do autor.
69. «*La Tourette*», Eveux-sur-Arbresle, Lyon, 2014.
- arquivo do autor.
70. «*Lanternins I*», Eveux-sur-Arbresle, Lyon, 2014.
- arquivo do autor.
71. «*Lanternins II*», Eveux-sur-Arbresle, Lyon, 2014.
- arquivo do autor.
72. «*Explicação do poeta*», Eveux-sur-Arbresle, Lyon, 2014.
- arquivo do autor.
73. «*Lanternins IV*», Eveux-sur-Arbresle, Lyon, 2014.
- arquivo do autor.
74. «*Cais dos pelicanos*», Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.
75. «*Isla de la piedra*», Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.
76. «*Pulida claridad de piedra diáfana*», Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.
77. «*Una ventana*», Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.
78. «*Una Calle*», Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.
79. «*Hacienda*», Sinaloa, México, 2015.
- arquivo do autor.
80. «*Junto a este muro, regressámos*», Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.

4. memória e esquecimento:

81. CHIRICO, Giorgio de; «*La felicità del ritorno*», 1915.
- disponível em www.artribune.com/2014/05/nuovo-la-crisi-oggi-e-ieri/3_giorgio-de-chirico-la-felicità-del-ritorno-1915/
82. MOORE, Derry; «*Sir John Soane's Museum*», Londres, não datada.
- disponível em www.kasianarozdrozach.pl/2013/04/london-sir-john-soanes-museum.html
83. MAGRITTE, René; «*La condition humaine*», National Gallery of Art, Washington, 1933.
- disponível em www.college-madamedesevigne-mauron.ac-rennes.fr/spip.php?article1152
84. ERWITT, Elliott; «*Detroit, Michigan*», E.U.A. 1961.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPZRQKR4&SMLS=1&RW=1366&RH=609#/SearchResult&VBID=2K1HZOLPZRQ98X&SMLS=1&RW=1366&RH=609
85. BARBEY, Bruno; «*View of the Piazza del Campo*», Siena, Itália, 1984.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPZR2TJP&SMLS=1&RW=1366&RH=653
86. «*A Terceira Margem*», Siem Reap, Camboja, 2013.
- arquivo do autor.

- 87. PICASSO, Pablo;** «*El Toro*», *fragmentos da série de doze litografias*, 1945.
- disponível em chancedunlap.blogspot.pt/2015/06/inspiration-art-by-pablo-picasso.html
- 88. QUARONI, Ludovico e Livio;** «*Colosseo*», Roma, 1969.
- disponível em QUARONI, Ludovico; *Una ciudad eterna : cuatro lecciones de veintisiete siglos*, pref. Antonino Terranova, trad. Piero Dal Bon y Albert Fuentes, Barcelona : Fundación caja de arquitectos, 2008.
- 89. HEGE, Walter;** «*Base of Ionic Column, North Porch of the Erechtheion*», Atenas, Grécia, 1928.
- disponível em wewastetime.com/2012/04/15/hellas-tempel/
- 90. McCURRY, Steve;** «*A Pilgrim at the 12th century Bayon Temple*», Angkor, Camboja, 1998.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPZFVHJA&SMLS=1&RW=1366&RH=653#/SearchResult&VBID=2K1HZOLPZF3ZLJ&SMLS=1&RW=1366&RH=653
- 91. «École française d'Extrême-Orient»**, Chiang Mai, Tailândia, 2013.
- arquivo do autor.
- 92. HERVÉ, Lucien;** «*The chapel of the La Tourette*», Eveux-sur-Arbresle, França, 1959.
- disponível em www.biksady.com/lots_page.php?aid=4&lid=1867&page=1&lang=english
- 93. BURRI, René;** «*Chapel for the Capuchinas Sacramentarias del Purisimo Corazon de Maria*», Cidade do México, 1969.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPZFNW8V&SMLS=1&RW=1366&RH=653
- 94. «Con cuánta luz camino»**, Mazatlán, México, 2015.
- arquivo do autor.
5. um eterno motivo, o ofício da arquitetura e a arquitetura como ofício:
- 95. ««Esta árvore que cresce para dentro e para fora do nosso corpo uno»**, 2015.
- arquivo do autor.
- 96. HENDERSON, Nigel;** «*Untitled*», from Chisenhale Road Series. 1951.
- disponível em centuryofthechild.tumblr.com/post/33362346041/nigel-henderson-untitled-from-chisenhale-road
- 97. SUZUKI, Hisao;** «*sem título*», Porto, Portugal, não datada.
- disponível em (sel.) SIZA, Álvaro; DIAS, Adalberto; *Edifício da Faculdade de arquitetura da Universidade do Porto = the building of the Faculty of architecture at Oporto University : percursos do projecto=course of the project*, fot. Duccio Malagamba... [et al.], Porto : Faup Publicações, 2003.
- 98. CHIARAMONTE, Giovanni;** «*sem título*», Porto, Portugal, não datada.
- disponível em (sel.) SIZA, Álvaro; DIAS, Adalberto; *Edifício da Faculdade de arquitetura da Universidade do Porto = the building of the Faculty of architecture at Oporto University : percursos do projecto=course of the project*, fot. Duccio Malagamba... [et al.], Porto : Faup Publicações, 2003.
- 99. «Villa Adriana»**, Tivoli, Itália, 2012.
- arquivo do autor.
- 100. CARTIER-BRESSON, Henri;** «*Taliesin*», Wisconsin, E.U.A., 1947.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPO4BZ_8&SMLS=1&RW=1366&RH=653
- 101. MARLOW, Peter;** «*La Sagrada Familia* », Barcelona, Espanha, 1993.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPO4OIB&SMLS=1&RW=1366&RH=653#/SearchResult&VBID=2K1HZOLPO4AOZ7&SMLS=1&RW=1366&RH=653&PN=3
- 102. BURRI, René;** «*La Colline Notre-Dame du Haut*», Ronchamp, França, 1955.
- disponível em www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOLPO6CX8J&SMLS=1&RW=1366&RH=653
- 103. BRANCUSI, Constantin;** «*L'origine du monde*», 1920.
- disponível em accademiavenna.net/2011/04/ab-ovo/
- 104. «O nome parece a infância»**, Piscina da Quinta da Conceição, Leça da Palmeira, Portugal, 2014.
- arquivo do autor.
- 105. CARTIER-BRESSON, Henri;** «*Visitors at village on the Lake Sevan*», Arménia, 1972.
- disponível em www.magnumphotos.com/image/PAR46330.html

